Florin Faifer

Incursiuni în istoria literaturii dramatice românești

-Regăsiri-

Universitas XXI

Florin FAIFER

Incursiuni în istoria literaturii dramatice româneşti

- Regăsiri -

Scanned with OKEN Scanner

Universitas XXI
Aleea T. Neculai, nr. 17, Iaşi
Email: constantindram@yahoo.com

Editor: Constantin Dram
Tehnoredactare: Daniela Butnaru
Copertă: Mirela Pascu

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
FAIFER, FLORIN
Incursiuni în istoria literaturii dramatice româneşti : regăsiri / Florin Faifer. - Iaşi : Universitas XXI, 2008
Bibliogr.
ISBN 978-973-7889-68-3

821.135.1.09-2

Scanned with OKEN Scanner

Universitas XXI
Iaşi 2008

Scanned with OKEN Scanner

Incursiunile care urmează nu sunt altceva decât filele unui curs. E o privire de la catedră asupra unor scriitori care dau relief dramaturgiei noastre.

Scanned with OKEN Scanner

Omul care vorbeşte în şoaptă

Florin Faifer ştie totdeauna mai mult decât spune. Îl bănuieşti că mai are un as în mânecă, o soluţie de rezervă, o *sortie de secour*. Iată, bunăoară, această carte dedicată dramaturgiei române, o mică parte din ceea ce ştie el despre subiectul preferat. **Dramaturgia între clipă şi durată** (1983), unde s-a ocupat de autorii dramatici ai secolului trecut, **Cordonul de argint** (1997), dar mai ales **Pluta de naufragiu** (2002) sunt cărţi în care instinctul creator al istoricului literar merge atât de departe încât scrie despre literaţi obscuri ce par inventaţi. Cine mai ştie, astăzi, de „junele hagiograf" al lui Eminescu şi Veronica, Nicolae Baboeanu? Dar de „poetul apostat" Dimitrie Batova, sau de bancherul-scriitor Aristide Blank şi atâţia alţii pe care Florin Faifer îi face personaje de roman salvându-i pe *pluta de naufragiu*? Citeşti paginile sale despre aceşti iluştri dispăruţi ca şi cum ai citi un roman şi, nu o dată, îţi trece prin minte că ar putea să elaboreze o **istorie fictivă** a literaturii române la fel de groasă ca **Istoria** lui Călinescu, devenind astfel **criticul literar absolut**: acela care inventează scriitori, plictisit să îi comenteze pe cei reali. Astfel, Florin Faifer face un pas, pe cât de prudent prin documentarea îngrijită, pe atât de convingător prin expresivitate, pe calea istoriei şi criticii literare autonome ce refuză subordonarea faţă de opera literară. În absenţa acestei mari opere apocrife de ficţiune istorico-literară, Florin Faifer tratează literatura română ca pe un tablou de

Scanned with OKEN Scanner

Breugel, în care nu fondul, ci detaliul contează. Nu marile personalităţi epuizate, ci amănuntele semnificative şi amuzante, pentru că important este să observi detaliile, nu vârfurile. Este inclusă aici o lecţie de morală utilă pentru toată această cultură românească a superlativelor care nu poate trăi fără un „poet naţional", fără „cel mai mare dramaturg" şi, bineînţeles, fără „fiul poporului". Atitudine tipică pentru culturile mici, unde un autor de comedii ajunge efigie pe o bancnotă. Tocmai din cauza acestei culturi de popularizare pe care o face critica şi istoria literară comună, pe care cercetătorul ieşean o respinge.

De data aceasta criticul nu mai este atent la detalii, ci la sinteză. Nu va scrie zece pagini despre „poetul apostat", ci trei rânduri despre Gheorghe Asachi care (cel puţin ca ieşean) s-ar fi aşteptat la o vorbire mai amplă. Nu este el, înaintea lui Hasdeu, duşmanul segregaţiei rasiale, decretând în piesa **Ţiganii** că „alb şi negru-i un color, pentru un duios amor"? De aceea spuneam că această carte este doar o mică parte din ce ştie Florin Faifer despre teatru. Destul, însă, ca să nu-i sperie pe studenţii şi elevii ce o vor ţine în mână. Dacă ne lipseşte ceva, găsim cu siguranţă în fabulosul **Dicţionar al literaturii române de la origini până la 1900**, realizat de Institutul „A. Philippide" al Academiei Române, unde Florin Faifer semnează zeci de articole.

Cândva l-am numit **omul care vorbeşte în şoaptă** datorită prezenţei sale plină de politeţe, a vocii domoale ce nu pretinde nimic în afara

Scanned with OKEN Scanner

comunicării prietenoase. Nu că aş avea să corectez ceva, dar mă întreb dacă toată această savoare lingvistică pe care o pune în fiecare frază nu are ceva teatral. Toţi suntem actori pentru că toată lumea e o scenă sau invers, o ştim, dar Florin Faifer are o scânteie în plus, poate ereditară, tatăl său, profesorul Laurenţiu Faifer, fiind un excelent dramaturg. Iar această literatură vorbită – dramaturgia – este primul semn al nevoii de teatralitate. De aceea este important să nu omitem că Florin Faifer şi-a conceput cartea ca pe un spectacol. Începe cu o **Ridicare de cortină,** unde trece în revistă începuturile chinuite şi greu de identificat ale teatrului românesc, desfăşurând apoi marile scene ale secolelor XIX şi XX interpretate de Alecsandri şi Caragiale, cu monologurile individuale rostite de Eftimiu, Camil Petrescu, Blaga, Sebastian, alegând doar câţiva autori din ultima jumătate de secol cu o zgârcenie pe care nu i-o reproşăm acestui sclipitor istoric al figurilor de rangul doi. Vom avea şi o **Cădere de cortină,** exemplară, precedată de un monolog unde **omul care vorbeşte în şoaptă** ridică tonul atât cât să se înţeleagă că teatrul e mereu altfel şi mereu acelaşi: „Dar să fie **numai** altfel, las rătăcirea asta duducilor zăltate, prompte în a-şi da poalele **altfelităţii** peste cap şi junilor teribilişti, elitişti şi futurişti…” Polemistul ştie să ascundă mâhnirea în faţa fenomenului de **a imita**, care nu e totuna cu **a reflecta**, în aceste cuvinte cu înţeles ironic.

Mircea GHIŢULESCU

Scanned with OKEN Scanner

Descindere în vremurile antice

Poate că e prea departe să coborâm, mai şi orbecăind, până în îndepărtata Antichitate pentru a da de urma unor manifestări prototeatrale în spaţiul carpato-dunărean. Dar încercarea, întrucâtva abuzivă, poate că trebuie făcută. Prin urmare, începem să derulăm firul povestirii poposind în cetăţile greceşti de la malul mării – Histria, Tomis, Callatis. Mărturii arheologice (bănci de teatru, figurine reprezentând actori costumaţi, măşti groteşti) vorbesc despre serbările de cult (e vorba îndeosebi de cultul zeului Dionysos) care se desfăşurau acolo, manifestări care luau, în euforia ce-i cuprindea adesea pe participanţi, un caracter, să-i spunem, teatral. Lucrurile au decurs în felul acesta până când s-a revărsat peste plaiul mioritic stăpânirea romană. Romanii nu se dădeau în vânt după teatru. Popor războinic, asprit în războaie, ei agreau luptele crude de gladiatori, care aveau loc în amfiteatre special amenajate (rămăşiţele unei astfel de arene se păstrează la Porolissum; ruinele unui amfiteatru se găsesc la Sarmizegetusa). „Actorii" sângerosului spectacol se luptau pe viaţă şi pe moarte. Nu se poate concepe o „dramă" de un mai teribil impact. Dar oamenii acelei vremi erau obişnuiţi cu violenţa, fie şi în forme extreme.

Teatrul popular religios şi laic

Există în folclorul românesc, ca de altfel şi în cel al altor popoare, elemente de spectacol. Ele susţin conceptul de teatru popular. Şi în lirica de această provenienţă dramatismul atinge uneori cote înalte. E de ajuns să ne gândim la balade cum sunt *Miorița* şi

Scanned with OKEN Scanner

Meşterul Manole, care pot fi recitate, înfiorând ascultătorii, pe orice scenă de astăzi. Intensitatea dramatismului din aceste, să le numim, recitative depăşeşte cu mult „oferta" dramei populare (termenul „dramă" fiind folosit aici în mod convenţional).

Ce trebuie spus este că acest tip de teatru primitiv derivă cel mai adesea din practicile magice, din riturile şi ceremoniile însoţitoare care celebrau schimbările faste ale firii sau implorau clemenţa zeilor. Din vechile forme de cult ale păstorilor şi agricultorilor s-au născut jocuri care, unele, dăinuie până în ziua de astăzi. Despre *Capra* (*Cerbul*, *Ţurca*) vorbeşte Dimitrie Cantemir în *Descriptio Moldaviae*. Există aici un text, un mic scenariu, respectat cu strictețe, şi câțiva „interpreţi". Capra pe care mi-o amintesc din copilărie păstra o notă de sălbăticie oarecum agresivă. Dar aşa se întâmplă când instinctele se dezlănțuie. *Căluşarii*, un dans executat cu virtuozitate de băieţi, oferă privitorilor o luptă, simulată, cu toiegele, un dans cu măşti, din „distribuţie" făcând parte mereu aceleaşi „obraze" (vătaful, stegarul, mutul). O turnură de spectacol are şi *Oraţia de nuntă*, cu alaiul sărbătoresc al mirelui, însoţit de un taraf de lăutari spre casa miresei, unde se încropeşte, între gazdă şi cei veniţi acolo, un scurt dialog. Curios este *Priveghiul*, unde, după primele momente de îndurerată smerenie, începe un chef vrednic de strămoşii daci, cu glume şi ţopăieli menite, poate, să împrăştie întristarea. Aşa e firea românului, veselă şi la necaz şi tare dornică de chiolhanuri. Caracteristice sunt măştile (măşti de bătrâni – *Uncheşii*), care cunosc o lungă întrebuinţare în spectacolele de esenţă populară – la Anul Nou, la Rusalii ş.a.m.d. Măştile pot evoca, în contururi spăimoase sau, dimpotrivă, caricaturale un chip omenesc sau reprezintă stilizarea unor jivine. *Irozii* (*Vicleimul*) este, dacă nu-i

Scanned with OKEN Scanner

prea mult spus, o dramă liturgică; alte denumiri – *Magii, Trei Crai de la Răsărit*. Vocabula „Vicleim" (Vifleim) trimite la biblicul Bethleem, iar însăşi denumirea dramei, *Irozii*, provine de la cruntul rege Irod, cel care, vestindu-i-se de către cei trei magi veniţi dinspre Răsărit naşterea lui Iisus, dispune uciderea tuturor pruncilor din cetate. Drama, în versuri, are şi cântece, un decor sumar, iar „actorii", îmbrăcaţi în costume cam de fantezie, sunt călăul, negustorul, evreul, ţiganul. Rezultă un amestec în care pătrund multe aluzii la realităţile româneşti.

Alte jocuri sau „spectacole" vrednice de a fi menţionate ar fi *Mironosiţele*, unde participante sunt numai fetele, *Lăzărelul*, însăilat pe canavaua poveştii cu învierea lui Lazăr, *Caloianul*, care perpetuează un rit păgân şi unde un element într-adevăr dramatic este bocetul „interpretat" de o profesionistă (şi aici numai femeile au dreptul să participe), *Drăgaica*, *Paparudele*, prin care la vreme de secetă prelungită cerul este implorat să sloboadă ploaia binefăcătoare peste câmpurile pârjolite. În timpul sărbătorilor de iarnă, copiii merg cu *Colinda*, cu *Uratul*, cu *Steaua*. Din păcate, aceste obiceiuri, care îşi aveau puritatea lor, au intrat într-un proces, poate că ireversibil, de degradare.

Jocul păpuşilor a fost adus la noi în epoca fanariotă (sec. XVII-XVIII), probabil de mânuitori ţigani, din Turcia (unde făcea furori printre osmanlâi farsa numită *Karagöz*), originea lui îndepărtată fiind – deşi ipoteza e controversată – în China. Personajele nu sunt puţine, ele variind de la o zonă la alta. Printre ele, Paiaţa. Nu poţi să nu te gândeşti, întâlnind-o, la bufonii şi arlechinii care făceau deliciul Commediei dell'arte. Păcat că verva satirică, pişcătoare a animatorilor aluneca nu de puţine ori în obscenităţi, în vulgarităţi, gustate de altfel de norod. Dar un italian, Anton Maria del Chiaro,

Scanned with OKEN Scanner

asistând la o astfel de distracţie, s-a indispus. I s-a părut „una mascherata troppo scandalosa". Pentru păpuşi au scris texte poetul Costache Conachi şi cărturarul Iordache Golescu, în timp ce Vasile Alecsandri a preluat în unele dintre comediile sale, dar şi în „cânticele comice" componente din acest joc de iarmaroc.

În fine, dar nu în cele din urmă, să amintim *Jienii*, în care se regăseau momente din existenţa zbuciumată, plină de senzaţii tari, a haiducimii (eroii fiind Bujor, Groza, Pintea, Gruia lui Novac). E o fibră eroică în destinul lor, pe care teatrul popular încearcă să o facă să vibreze şi în sufletul ascultătorilor.

Teatrul popular nu se putea să nu înrâurească o seamă întreagă de scriitori, mai mari sau mai mărunţi, din literatura noastră. La începuturi, sunt de pomenit un I. Heliade-Rădulescu, un Vasile Alecsandri, un Matei Millo şi alţii încă despre care va veni vorba mai departe.

Teatrul de Curte

Aspect de spectacol avea, la Curte, ungerea ca domn a celui ales să urce pe tron, după cum o adevărată dramă, în esenţă, era, pe de altă parte, mazilirea lui. În plimbările prin târg ale lui vodă, din cortegiul impunător, care înainta cu acompaniament de tobe şi de alte instrumente ce creau o stare de solemnitate, boierii şi domniţele etalau veşminte alese. Pe de lături se agitau, se scălâmbăiau suitarii (soitarii), făcând fel de fel de farse nu de cel mai bun gust, aruncând în dreapta şi în stânga vorbe usturătoare. Tot la Curte, pe la ospeţe, puteau fi aplaudaţi pehlivanii (din turcescul „luptători"; a dus pe teren românesc la sensul pe care îl cunoaştem, de „şarlatan"), măscăricii, cu costumaţia lor fistichie, care spuneau bineînţeles măscări şi făceau giumbuşlucuri, urmărind să declanşeze hazul celor de faţă.

Scanned with OKEN Scanner

La bâlciuri, mulţimea avea ce să vadă. Scamatori (panglicari; li s-a zis şi boscari, după italianul Bosco, care uimea cu dexterităţile lui), saltimbanci, care efectuau nemaivăzute acrobaţii, îmblânzitori de animale. Era o lume vie, avidă de spectacol.

Primele spectacole în limba română

Cea mai veche reprezentaţie în limba română despre care ştim se plasează în anul de graţie 1755. La Blaj, elevii şcolii din localitate dau un spectacol aducând a teatru folcloric. La Beiuş, la Oradea, tot aşa, în colegii, alumnii pun în scenă texte cum este cel descoperit la Oradea – *Occisio Gregorii Vodae Moldaviae* (*Uciderea lui Grigore Vodă în Moldova*) (1778-1780). Se cuvine amintit şi teatrul zidit – socotit primul nostru teatru din zid – de la Oraviţa, inaugurat în 1817. Ca un amănunt, nu lipsit de importanţă, în cuşca de sufleur a stat, cu prilejul unui turneu, şi Eminescu. Unii istorici literari sunt de părere că primul spectacol în limba română s-a ţinut aici la 27 februarie 1818, cu concursul elevilor de la şcoala preparandială.

Cele dintâi reprezentaţii cu adevărat teatrale le-au susţinut – fapt câtuşi de puţin paradoxal pentru o ţară ca a noastră – trupele maghiare şi germane. Curând, şi românii prind să mişte, astfel încât la 26 decembrie 1816, la Iaşi, Gh. Asachi organizează în casa pusă la dispoziţie de hatmanul Constantin Ghica, peste drum de Mitropolie, un spectacol în româneşte cu pastorala *Mirtil şi Hloe* de Florian (tipărită în 1850). Evenimentul stârneşte emoţie. Stimulat, Asachi înfiinţează la Şcoala de la Trei Ierarhi o „clasă pregătitoare pentru teatru". Din documente rezultă că, fiind puse aceste baze, în anii 1818-1819 s-a jucat teatru în capitala Moldovei.

Şi prin Bucureşti trec trupe străine, stârnind gustul pentru spectacolul scenic. Ca şi la Iaşi, premiera

Scanned with OKEN Scanner

românească plutea în aer. Şi într-adevăr, în 1818, la şcoala de la Sf. Sava, elevii lui Gh. Lazăr se încumetă şi ei să joace în limba maternă, şi nu orice, ci comedia *Avarul* de Molière. De remarcat importanţa şcolii în procesul pe care-l urmărim. „«Leagănul» teatrului românesc, la începutul secolului al XIX-lea, îl constituie activitatea teatrală şcolară, în special în Ţara Românească şi Transilvania şi, într-o mai mică măsură, în Moldova. Scenele şcolare fac trecerea de la teatrul improvizat, cu un public restrâns, la teatrul organizat, în care elementul principal devine textul dramatic şi care reuşeşte să concentreze în jurul său un public din ce în ce mai numeros".[1]

În Bucureşti, pe Podul Mogoşoaei, într-o piaţă numită Cişmeaua Roşie, domniţa Ralu, fiica domnitorului Caragea, îndrăgostită de teatru şi având şi o fire perseverentă, dispune construirea unei săli cu trei rânduri de loji, luminată cu lumânări de seu. Cum va consemna un francez în trecere pe aici, „un frumuşel teatru destul de vast ca să poată cuprinde o mie de persoane". Se vor pune în scenă spectacole în greacă (decembrie 1818), în germană, precum şi în română. Director era (şi va fi până în 1819) poetul Iancu Văcărescu. La premiera în româneşte, din 1919, susţinută de elevii lui Gh. Lazăr – de care am amintit –, care au jucat tragedia *Hecuba* de Euripide, s-a recitat mai întâi Prologul compus de Iancu Văcărescu: „V-am dat teatru, vi-l păziţi / Ca un lăcaş de muze, / Cu el curând veţi fi vestiţi / Prin veşti departe duse. / În el năravuri îndreptaţi, / Daţi ascuţiri la minte, / Podoabe limbii voastre daţi / În româneşti cuvinte."

---

[1] *Istoria teatrului în România*, vol. I, Bucureşti, Editura Academiei, 1965, p. *143*.

Scanned with OKEN Scanner

Nu-i putem trece cu vederea pe diletanții greci, entuziaşti şi ei, recrutaţi dintre elevii „academiei" greceşti întemeiate de Şerban Cantacuzino. Dintre ei se va ridica un mare animator şi un actor de calibru, Constantin Aristia, care s-a ilustrat şi ca traducător (a tălmăcit primele 200 de versuri din *Iliada*, el fiind primul care transpune în româneşte din Homer).

Traducerile

Fiindcă am ajuns la acest capitol, observaţia ce se impune este că se traduce mult (la început, prin intermediar grecesc), încât, cum vom vedea, M. Kogălniceanu se va simţi obligat să intervină, afirmând, într-un articol din „Dacia literară", că „traducţiile nu fac o literatură". Ele sunt însă inevitabile şi, fără doar şi poate, necesare. Autorii preferaţi: Metastasio (tradus de Al. Beldiman, Iordache Slătineanu, I. Budai-Deleanu, care îşi permite, ca şi Iancu Văcărescu, accesul la textul italian), Voltaire (Al. Beldiman, Daniil Scavinschi, Costache Conachi, C. Negruzzi, V. Cârlova), J.-Fr. Regnard (Al. Beldiman, Daniil Scavinschi – direct din franceză), germanul Collin (Iancu Văcărescu), Racine (Iancu Văcărescu), Gessner (Al. Beldiman), Molière (I. Heliade-Rădulescu). Ioan Barac dă (prin intermediar german) o versiune din *Hamlet* de Shakespeare. Contrariant era finalul, în care prinţul danez, rămas în viaţă, urcă pe tron, fără a mai suporta deci efectul ucigător al otrăvii. Din păcate, valoarea acestei traduceri (a cărei limbă V. Alecsandri o califica a fi o „macaronadă ridicolă şi indigestă") rămâne pur documentară.

Scanned with OKEN Scanner

Societățile literare

În apariția teatrului un rol însemnat l-au avut societățile literare. A fost, mai întâi, o Societate cultural-politică la Brașov, în 1821. În 1827, Dinicu Golescu și I. Heliade-Rădulescu înființează o societate care înscria în programul ei preocuparea pentru plămădirea unui teatru național. În 1838, prin eforturile lui Heliade, I. Câmpineanu și C. Aristia, se constituie Societatea Filarmonică. Aici se organizează o „școală de muzică vocală, de declamațiune și de literatură". Se urmărea „formarea unui teatru național". Închiriind sala teatrului Momulo, Filarmonica înlesnește o suită de reprezentații cu piese de Molière, Voltaire, Lesage, Alfieri, August de Kotzebue. În 1836, tineri entuziaști reușesc să ofere publicului iubitor de muzică un spectacol de operă (*Semiramida* de Rossini), cântat în românește.

Incitați, și autorii români s-au pus pe treabă, mai prelucrând, mai localizând, dând, din ce în ce mai des, și texte originale. Vom reveni asupra unora dintre acești pionieri ai dramaturgiei noastre. Lucrurile totuși se mișcă greu: „farsele, satirele personale, comediile lipsite de spirit, dar pline de falsități, scrierile rău alcătuite, fără stil, fără miez, fără țel moral și o formă estetică, înlocuiau splendorile lui Voltaire, Kotzebue ori Schiller, pe scena noastră, care, ca și publicul, avea nevoie de leacuri sufletești întăritoare, nu de îndemnuri la amăgiri și la desfrâu!"[2]

În cadrul Filarmonicii se formează primii actori, care se dedică, eroic uneori, acestei forme de comunicare. Câteva nume: Ion Curie, Costache Caragiali,

---

[2] D. C. Ollănescu, *Teatrul la români*, ediție îngrijită, prefață, note și comentarii de Cristina Dumitrescu, București, Editura Eminescu, 1981, p. *152*.

Scanned with OKEN Scanner

Eufrosina Popescu, care, sub pseudonimul Marcolini, avea să se afirme pe plan european, cucerind şi inimile unor artişti iluştri, cum erau compozitorii Rossini şi Meyerbeer sau actorul Ernesto Rossi.

Interpreţii, cu toată dăruirea lor, nu erau din cale-afară de performanţi. Le lipseau, încă, multe. Actorul, notează spre luare-aminte Heliade (în „Curierul românesc", 1833), „trebuie să fie cult şi pătruns de misiunea sa. Câte trebuiesc adunate într-un om ca să poată zice că este actor sau artist bun! Talent şi aplecare firească, o creştere mai îngrijită, învăţătură ca orice literator, gust, grai sau glas sănătos, fizionomie interesantă şi o cultivire foarte cu silinţă a multora din artele frumoase!" [3] Ei, aceşti amatori zeloşi, cată „să se dezbare de cântatul versului, de gesturile mult prea întinse şi încrucişate şi neastâmpărul cel fără loc ce au pe scenă." V. Alecsandri, îndeobşte cu un chip surâzător, se încruntă. Montările i se par nişte rateuri caricaturale: „Comediile cele mai fine sunt schimbate în bufonerii ordinare, şi dramele în bufonerii lugubre; într-un cuvânt teatrul nostru nu e decât o păpuşărie pretenţioasă." Nici părerile despre prestaţia actoricească nu sunt mai îngăduitoare: „Unii însă care se cred artişti cad în exces contrar zbuciumându-se ca nebunii, mişcând braţele ca telegrafuri aeriane, întorcând ochii furioşi ca motanii înamoraţi şi răcnind cu aşa furie, că publicul se întreabă: Ce i-a apucat?" Iar publicul nu are criterii. El „asistă cu nepăsare la toate aceste netoţii, căci nu are idee de condiţiile unui bun teatru, şi ce e trist! el pare mai mult dispus a gusta farse grosolane şi drame

[3] *Teatrul Bucureştilor*, în George Ivaşcu, *Din istoria teoriei şi a criticii literare româneşti. 1812–1866*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1967, p. *167*.

Scanned with OKEN Scanner

apelpisite decât piese de înaltă comedietate. Pentru el un individ ce se strâmbă ca o maimuţă sau strănută lung, des şi tare e un actor de talent, deşi nu-l numeşte *actor*, ci *caraghioz*, aseminea el dă diploma de artist, însă *artist cu ducă-se pe pustii*, acelui ce, subt pretext de a fi dramatic, îşi zburleşte părul vâlvoi, scrâşneşte din dinţi, geme, ţipă, rage, se bate de păreţi, se trânteşte la pământ şi se zbuciumă ca un epileptic."[4]

După desfiinţarea Filarmonicii, în 1838, C. Aristia a încercat şi el să pună pe picioare un teatru, cu o „trupă naţională", izbutind, în decembrie 1836, să scoată o premieră de răsunet cu piesa *Saul* de Alfieri. Lipsit de sprijin, va renunţa, plecând pentru o vreme în Grecia. Un cutremur (ianuarie 1838) a dat lovitura de graţie instituţiei, care îşi închide porţile.

Un elev al Societăţii Filarmonice, Costache Caragiali, silit şi el să pornească spre alte zări, ajunge în 1838 la Iaşi. Aici, creează un teatru cu actori proveniţi din defunctul conservator, înjghebare care ţine o vreme piept trupelor franceze, ce se bucurau de mare căutare. Nu peste multă vreme intră în scenă Matei Millo, interpret strălucit, creator de şcoală actoricească şi, totodată, autor de scrieri dramatice.

Primele texte dramatice

Am mai vorbit despre Costache Conachi, primul „textier" al spectacolelor cu păpuşi. Comedia satirică *Giudecata femeilor* chiar poartă specificarea: „nefiind teatrul, s-a jucat comedia aceasta la păpuşerii". Caracter satiric au şi celelalte compuneri, în versuri, ale lui

[4] În *Opere*, vol. V (*Teatru*), text ales şi stabilit, note şi variante de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, Bucureşti, Editura Minerva, 1977, p. *19-20*.

Scanned with OKEN Scanner

apelpisite decât piese de înaltă comedietate. Pentru el un individ ce se strâmbă ca o maimuţă sau strănută lung, des şi tare e un actor de talent, deşi nu-l numeşte *actor*, ci *caraghioz*, aseminea el dă diploma de artist, însă *artist cu ducă-se pe pustii*, acelui ce, subt pretext de a fi dramatic, îşi zburleşte părul vâlvoi, scrâşneşte din dinţi, geme, ţipă, rage, se bate de pereţi, se trânteşte la pământ şi se zbuciumă ca un epileptic."[4]

După desfiinţarea Filarmonicii, în 1838, C. Aristia a încercat şi el să pună pe picioare un teatru, cu o „trupă naţională", izbutind, în decembrie 1836, să scoată o premieră de răsunet cu piesa *Saul* de Alfieri. Lipsit de sprijin, va renunţa, plecând pentru o vreme în Grecia. Un cutremur (ianuarie 1838) a dat lovitura de graţie instituţiei, care îşi închide porţile.

Un elev al Societăţii Filarmonice, Costache Caragiali, silit şi el să pornească spre alte zări, ajunge în 1838 la Iaşi. Aici, creează un teatru cu actori proveniţi din defunctul conservator, înjghebare care ţine o vreme piept trupelor franceze, ce se bucurau de mare căutare. Nu peste multă vreme intră în scenă Matei Millo, interpret strălucit, creator de şcoală actoricească şi, totodată, autor de scrieri dramatice.

Primele texte dramatice

Am mai vorbit despre Costache Conachi, primul „textier" al spectacolelor cu păpuşi. Comedia satirică *Giudecata femeilor* chiar poartă specificarea: „nefiind teatrul, s-a jucat comedia aceasta la păpuşerii". Caracter satiric au şi celelalte compuneri, în versuri, ale lui

---

[4] În *Opere*, vol. V (*Teatru*), text ales şi stabilit, note şi variante de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, Bucureşti, Editura Minerva, 1977, p. *19-20*.

Scanned with OKEN Scanner

Conachi. Actele se numesc la el „fapte", scenele – „arătări", personajele – „obraze". Vasile Alecsandri a descoperit cine ştie cum un fragment dintr-o piesă în versuri, *Serdarul din Orhei*, compusă înainte de 1811 şi înşirând „o mică galerie de tipuri dispărute". Un autor de pamflete dramatice, cu note de critică socială, este Iordache Golescu. S-ar putea să i se datoreze satira politică *Tarafurile cele ce aşază domnia*, ce va fi publicată de Hasdeu, în 1872, în „Columna lui Traian". Actele, în acest manuscris cu paternitate atribuită, se cheamă „fapte", iar scenele – „perdele". Farsa are o rezolvare de o uimitoare similitudine cu aceea din finalul piesei *O scrisoare pierdută*. În 1826, teatrul din Blaj se manifestă jucând o eclogă pastorală aparţinând lui Timotei Cipariu şi scrisă în versuri a căror acurateţe a atras atenţia lui N. Iorga.

Scanned with OKEN Scanner

Câteva profiluri

Iordache Golescu (1776-1848)

Se trage dintr-o veche familie boierească. Eminent cărturar, ştia mai multe limbi, făcând traduceri din franceză în limba greacă. A elaborat o gramatică, un dicţionar şi o culegere de folclor. Moralist cu gustul observaţiei tipologice, a scris pamflete politice de un realism aspru, dezvăluind resurse dramatice surprinzătoare. Titluri: *Barbu Văcărescul, vânzătorul ţării* (c. 1828), cea mai dură dintre scrierile sale, „izvodită de Dârzeanul", *Starea Ţării Româneşti* (c. 1831), cu două compuneri-anexe: *Povestea huzmetarilor* şi *Obştească anafora a boierilor pentru prăvilele Măriei Sale*, în fine, *Mavrodinada sau Divanul nevinovat şi defăimat sau Copiii sărmani nevârstnici şi năpăstuiţi* (c. 1845), în proză şi în versuri, cu personaje alegorice.

Neculai Dimachi (c. 1777-1836)

Provine dintr-o familie de boieri de origine grecească. A candidat la domnie împotriva lui Mihail Sturdza (1834). A compus versuri preponderent erotice, dar şi cu caracter satiric. În colaborare cu Costache Conachi şi Dumitrache Beldiman, a scris *Comedie banului Costandin Canta, ce-i zîc Căbujan şi cavaler Cucoş*. I s-a atribuit comedia *Sfatul familiii*, inspirată din unele întâmplări scandaloase petrecute într-un orăşel moldovenesc. Din câteva linii mai îngroşate, autorul ştie să surprindă un profil.

Scanned with OKEN Scanner

Costache Conachi (1778-1849)

Unul din cărturarii de seamă ai epocii. A candidat împotriva lui Mihail Sturdza la tronul Moldovei. Ca poet, e un preromantic, autor de versuri neoanacreontice. Lirica lui erotică e dominată de senzualitate. A mai făcut imitaţii din lirica neoclasică franceză şi traduceri. În colaborare cu Neculai Dimachi şi Dumitrache Beldiman a scris piesa amintită mai sus, apoi, de unul singur, *Giudecata femeilor* şi *Amoriul şi toate harurile*, primele noastre comedii culte păpuşăreşti.

Gheorghe Asachi (1788-1869)

Important îndrumător literar şi cultural. A urmat studii de inginerie. Este întemeietorul învăţământului superior în limba naţională. A pus bazele presei în limba română („Albina românească", 1829 ş.u.). A scris versuri de factură romantică, ilustrând toate speciile genului liric, şi nuvele. Pentru teatru a făcut prelucrări, traduceri (Racine, Voltaire, Goldoni, August von Kotzebue), compuneri originale: *Serbarea păstorilor moldoveni* (jucată în 1834), drama istorică *Petru Rareş* (1837), idila *Înturnarea plăieşului din Anglia* (1850), drama *Turnul Butului* (1863), melodrama cu cântece *Voichiţa de Românie* (1863), dramele *Elena Dragoş de Moldavia* (1863), *Petru I, ţarul Rusiei, la Iaşi* (1868), *Desperaţia unui eremit* (1863), prin care urmărea să reînvie trecutul istoric.

Costache Faca (c. 1800-1845)

Avea obârşie grecească. A fost membru al Societăţii Filarmonice. A scris satire în versuri, fabule cu aluzii politice. Despre piesa sa, *Comodia vremii* (1833), se afirmă că ar fi prima lucrare dramatică destinată scenei (s-a jucat în 1935). Luând în derâdere franţuzomania – motiv pentru care Heliade îi schimbă

Scanned with OKEN Scanner

denumirea în *Franţuzitele* –, comedia persiflează subtil apucăturile cosmopolite ale generaţiei tinere, sesizând şi ridicolul încercărilor micii boierimi, ca şi ale burgheziei ajunse, de a mima obiceiurile protipendadei. Comicul vine din caricarea, nu atât a gesturilor, cât a limbajului, anunţând, prin nostima lui bizarerie, vorbirea fistichie a Chiriţei lui V. Alecsandri.

Costache Bălăcescu (1800-1880)

Discipol al lui Gh. Lazăr şi al lui I. Heliade Rădulescu, a fost membru al Societăţii Filarmonice. A ajuns, se pare, după 1866, director al Teatrului Naţional din Bucureşti. A scris versuri satirice, impregnate de un spirit cârtitor, fabule, epigrame, proză (probabil tradusă ori prelucrată). Comedia *Două etajuri* (jucată în 1845) prevesteşte întrucâtva maniera lui Alecsandri. Atacă ridicolele generate de imitaţia de suprafaţă a Apusului, zeflemisind ifosele şi limbajul împestriţat cu franţuzisme al boierimii, precum şi moravuri ale burgheziei.

Costache Negruzzi (1808-1868)

Împreună cu V. Alecsandri, M. Kogălniceanu şi P. M. Câmpeanu ia în antrepriză, fiind şi codirector, Teatrul Naţional din Iaşi (1840-1842). Bun cunoscător al limbii greceşti şi al celei franceze, a făcut traduceri din Lesage, Voltaire, Marmontel, Florian, V. Hugo, Young ş.a., iar din ruseşte a transpus din Derjavin, Jukovski, Puşkin, pe care se pare că l-a cunoscut. A fost unul dintre cei mai buni traducători în versuri, la noi, în sec. al XIX-lea. Cu *Aprodul Purice*, compus în versuri, iniţiază poemul istoric. În proză, a dat capodopera *Alexandru Lăpuşneanul*, model încă neegalat al nuvelei româneşti. Un memorialist interesant se arată a fi în *Păcatele tinereţelor* (1857). Cu *Negru pe alb – Scrisori*

Scanned with OKEN Scanner

la un prieten, inaugurează un nou gen în literatura noastră, cel epistolar.

Ca autor dramatic, C. Negruzzi a semnat aproape numai traduceri şi prelucrări. *Doi ţărani şi cinci cârlani* (1849), probabil o adaptare, este o farsă, cu o atmosferă convenţională, idilică. Între boieri şi ţărani, morala salubră ar fi a celor de la sat, nu a boiernaşilor uşurateci. *Muza de la Burdujăni* (1851), tot o prelucrare, este o satiră a cosmopolitismului şi a exagerărilor lingvistice, nu numai latiniste. Cucoana Caliopi, un soi de Chiriţă a Burdujenilor, e o cochetă ridicolă, cu fumuri de poetă, vorbind o limbă imposibilă, amestecătură de jargon franţuzit, ciunist ş.a. Comicul, mult şarjat, e de limbaj. Pentru teatru, C. Negruzzi tălmăceşte din V. Hugo (*Angelo, tiranul Padovei* şi *Maria Tudor*) şi Molière (patru scene din *Femeile savante*).

Enrich Winterhalder (1808-1889)

Era austriac de origine. În 1860, C.A. Rosetti îi încredinţează conducerea Teatrului cel Mare. Publicist nu lipsit de aptitudini scriitoriceşti, a scris şi versuri. Pentru scena românească, a făcut traduceri şi prelucrări; s-a încumetat să transpună tragedia *Don Carlos* de Schiller. Piesa *Triumfu amorului* (1836) e o compunere artificioasă, fără haz, în care premiate sunt, în cele din urmă, dragostea şi statornicia. *Actorul fără voie* (1836) este probabil o tălmăcire din August von Kotzebue. Se aseamănă cu unele comedii ale lui V. Alecsandri.

Cezar Bolliac (1813-1881)

Tatăl lui era un aventurier de proveniență poate italiană, iar mama se trăgea dintr-o familie de origine grecească. Gazetar de talent, a editat „Curierul", „Espatriatul", „Buciumul", „Trompeta Carpaţilor". A scris

Scanned with OKEN Scanner

poezii pline de patetism romantic, a făcut traduceri (pentru teatru, din V. Hugo). Însemnările lui de călătorie se leagă de preocuparea pentru arheologie şi numismatică. În tinereţe, a pus pe hârtie câteva tragedii, care nu s-au păstrat: *Matilda*, *Tăierea boierilor la Mănăstirea Dealului*, *Moartea lui Abel*, *Radul Vodă*.

Matei Millo (1814-1896)

Era nepotul poetului moldovean Matei Milu. Plecat la Paris pentru studii de inginerie, se preocupă acolo mai mult de teatru. Spre indignarea familiei, s-a dedicat scenei. A condus timp de doi ani, cu Nicolae Suţu, teatrul din Iaşi. Şi-a început cariera de actor profesionist în martie 1847. În 1852, la Bucureşti, se angajează la teatrul ce, între 1855 şi 1866, îi va fi concesionat în mai multe rânduri (1855-1866), fiind chemat şi la catedra de mimică şi declamaţie a Conservatorului bucureştean (1864-1866). A iniţiat şi a condus şi alte trupe. În iulie 1877, devine prim-societar al Teatrului Naţional, unde e şi director de scenă.

Cu o înzestrare actoricească excepţională, Millo a fost un creator de şcoală interpretativă, impunând un stil realist, opus manierei emfatice a lui C. Caragiali sau C. Aristia. Alecsandri a făurit pentru el scenete şi tipuri, cărora marele comic le-a dat viaţă. Pentru scenă, Millo a dat vodevilul *Sărbare ostăşască*, apoi *Piatra teiului*, sceneta în versuri *Un poet romantic*, piesele de inspiraţie patriotică *Ştefan cel Mare*, *Jianul căpitan de hoţi*, „comedia vodevilă" *Apele de la Văcăreşti*, care a prilejuit unul din primele noastre spectacole de revistă, farsele *Millo mort, Millo viu* (1876), *Haine vechi sau Zdrenţele politice*, *Chiriţa la expoziţia de la Viena*, unde reapare popularul personaj al lui V. Alecsandri, vodevilul feeric *Zavistia* ş.a., precum şi „cânticele comice". S-a asociat cu mircesteanul la elaborarea unor piese

Scanned with OKEN Scanner

(*Lipitorile satelor în Moldova, Nunta țărănească în Moldova*). A făcut numeroase prelucrări, localizări, traduceri „libere". Cea mai izbutită lucrare a lui Millo, văzut de Aristizza Romanescu ca un „Molière al românilor", este *Baba Hârca*, „operetă vrăjitorie" – prima operetă românească, o feerie cu elemente de folclor, care își are farmecul ei. S-a jucat, de altfel, până în zilele noastre.

Costache Caragiali (1815-1877)

A fost elev la clasa de declamație a lui C. Aristia, deschisă sub auspiciile Societății Filarmonice. După desființarea Societății, pleacă în Moldova. Mai întâi la Iași, apoi la Botoșani și din nou la Iași, Caragiali probează – cum o va face și la Craiova – calități de animator. Din 1852 (împreună cu I. A. Wachmann până în 1853, singur până la 1855) conduce Teatrul cel Mare din București. Din cauza unor neînțelegeri cu Matei Millo părăsește teatrul, fiind rechemat de C.A. Rosetti, care îi încredințează cursul de mimică și declamație la Conservator și îl angajează din nou la Teatrul cel Mare. Va alcătui un curs de istorie a teatrului „prin toate fazele sale, până în zilele noastre".

A scris versuri și proză, lipsite de valoare artistică. Textele sale dramatice sunt comedii de moravuri și de caractere: *Leonil sau Ce produce dispreţul* (o prelucrare), farsa *O repetiție moldovenească sau Noi și iar noi* (jucată în 1844), socotită de M. Kogălniceanu un document important pentru cei ce vor studia, peste ani, începuturile teatrului național[5], comedia *O soaré la*

[5] „Întâi, ea ne arată cu colori atât de vii, cât și adevărate, starea teatrului național subt direcții străine. Al doile, ea ne dovedește că nu vom putea avea actori români, până când nu vom avea un conservatoriu național, o dorință pe care o

Scanned with OKEN Scanner

mahala sau Amestec de dorinţe (jucată în 1845), comedia-vodevil *Îngâmfata plăpămăreasă sau Cucoană sunt* (jucată în 1846). După revoluţie, dă la iveală comedia *Doi coţcari sau Păziţi-vă de răi ca de foc* (jucată în 1849), *Duelurile* (jucată în 1850), *Învierea morţilor* (1850), *Urmarea coţcarilor în Moldova sau Lupu păru-şi schimbă, dar năravu nu!* (1851), drama istorică *Umbra lui Ştefan cel Mare şi Mihai Bravul* ş.a. Mediul predilect asupra căruia se apleacă autorul este mahalaua bucureşteană, acolo unde mica burghezie cu pretenţii, cu ifose şi fandoseli, maimuţăreşte protipendada. Personajele sunt caracterizate prin felul de a vorbi şi, ca la V. Alecsandri, prin onomastica sugestivă. Unele formulări – ca şi în cazul încercărilor dramatice ale lui Iorgu Caragiali – vor reveni în comediile lui I.L. Caragiale.

Mihail Kogălniceanu (1817-1891)

Important om politic – prim-ministru al Moldovei (1860) şi al Principatelor Unite (1863-1865). A iniţiat înfiinţarea Universităţii din Iaşi (1860). A fost ales preşedinte al Academiei Române (1887-1890). În 1840, preia direcţia Naţionalului ieşean, alături, cum spuneam, de V. Alecsandri, C. Negruzzi şi P.M. Câmpeanu. A scos revista, de intensă iradiere ideologică, „Dacia literară" (1840), precum şi alte publicaţii. Istoric cu o solidă pregătire, s-a ilustrat şi ca un redutabil orator. A

---

vedem rostită şi de către fraţii noştri de dincolo de Milcov; şi al trielea, această piesă poate sluji de un document foarte important pentru viitorii cercetători ai începutului teatrului naţional" – Mihail Kogălniceanu, [Prefaţă la *O repetiţie moldovenească sau Noi şi iar noi*], în *Opere*, vol. I (*Beletristica, studii literare, culturale şi sociale*), text stabilit, studiu introductiv, note şi comentarii de Dan Simionescu, Bucureşti, Editura Academiei, 1974, p. *326*.

Scanned with OKEN Scanner

făcut publicistică, a scris schiţe de moravuri şi a început un roman. În manuscris i-au rămas notele de călătorie. S-au păstrat, de asemenea, două piese: *Două femei împrotiva unui bărbat*, în care eroul, un bărbat zuliar, e vindecat prin şiretenia nevestei, şi *Orbul fericit*.

Alecu Russo (1819-1859)

A descoperit, în voiajurile lui prin munţi, balada *Miorița*, pe care o socoteşte „cea mai frumoasă epopee păstorească din lume". A scris proză, inspirată din legendele populare. Memorialistica lui are o notă specială, lucid-sentimentală. I s-a atribuit poemul în proză *Cântarea României*; alte ipoteze îl recunosc drept autor pe N. Bălcescu. A făcut publicistică de tip cultural. A închegat două piese, ambele pierdute. Comedia-vodevil *Băcălia ambiţioasă* (jucată în 1846) viza procesul de parvenire a burgheziei. Farsa într-un act *Jignicerul Vadră sau Provincialul la Teatrul Naţional* (jucată în 1846) nu era doar o „scenă de haiduci", cum o defineşte Russo, ci şi o satiră a melodramelor ce invadaseră scena. Pentru unele aluzii îndrăzneţe, Alecu Russo e surghiunit la schitul de la Soveja. A mai prelucrat şi vodeviluri franţuzeşti.

Iorgu Copcea (c. 1825-?)

A scris pentru teatrul din Iaşi comedia într-un act *Plete lungi şi minte scurtă* (jucată în 1845), în care sunt ironizaţi junii bonjurişti, superficiali şi gata să imite obiceiurile apusene, dar şi boierii vârstnici înţepeniţi în prejudecăţi. Comedia cu cântece *Tribunalul femeilor* (jucată în 1846) s-a pierdut.

Iorgu Caragiali (c. 1826–1894)

Frate cu Luca, tatăl lui I. L. Caragiale, şi Costache Caragiali, a ucenicit în „trupa de diletanţi" a

Scanned with OKEN Scanner

acestuia din urmă. A făcut parte, ca actor, din trupa ieşeană a lui Matei Millo (1864-1865). În decembrie 1866 deschide, la Bucureşti, stagiunea unui „Teatru de vodevil român". În vara anului următor, în timpul unui turneu prin ţară, îl cunoaşte la Giurgiu pe Mihai Eminescu, angajându-l în trupa sa. În stagiunea 1867-1868 înjghebează o asociaţie actoricească împreună cu Daniil Drăghici, iar în sezonul care urmează el are prilejul să-şi reprezinte, la Teatrul din Copou, piese şi cantonete care se bucură de succes. Din 1869 este angajat la Teatrul Naţional din Bucureşti.

A scris „cantonete", în genul celor ale lui V. Alecsandri, inspirate din actualitate (*Jelbaru, Surdul* ş.a.). *Aspirant la deputăţie* aduce în scenă un demagog care îl prevesteşte pe Caţavencu. Comediile, cu tendinţă etică, sunt oarecum naive (*Samsarii de voturi sau Cum se specula inocenţa poporului* ş.a.), dar cu elemente, aşa-zicând, precaragialeşti (*Coriştii în provinţie sau Hoţii drept hoţi, Clopoţelul fermecat sau O căsătorie la otelu Patria din Bucureşti* ş.a.). Melodramele cu subiecte istorice rămân într-un registru bombastic (*Martirii Candiei, Moartea lui Tudor Vladimirescu* ş.a.). A făcut şi traduceri, rămase în manuscris, la fel ca şi multe dintre textele proprii.

Ion Dumitrescu-Movileanu (c. 1830-1912)

A fost şi actor. A scris un roman istoric, *Radu Buzescu* (1858), şi piese de actualitate. Este primul dramaturg al mişcării de la 1848, prin comedia cu împunsături satirice *Două sute de galbeni sau Păhărnicia de trei zile* (1848). Şi aici unele schimburi de replici prefigurează limbajul comediilor lui Caragiale. A mai produs cantonete comice, farse şi vodeviluri uşoare, cu tentă moralizatoare: *Logofătu satului* (1852), *Zmărăndiţa sau Fata pândarului* (1855), *Badea Deftereu sau Voi să*

Scanned with OKEN Scanner

fiu actor la Iaşi (1849), *O toaletă neisprăvită sau Obrăznicia slugilor* (1852). Piesa cu subiect istoric *Radul Calomfirescu* nu prezintă interes.

Alți dramaturgi

În dramă, G. Baronzi (*Eleonora*, 1844, *Matei Basarab sau Dorobanţi şi seimeni*), Th. Codrescu (*Plăieşul, logofăt mare*, scrisă în 1846), Ion Catina (*Zoe*, 1847), Vasile Maniu (*Amelia sau Victima amorului*, 1849), Nicolae Istrati (*Mihul*, 1850), Al. Lăzărescu-Laerțiu (*Sanuto*, 1851, *Massim pictorele*, 1858), Al. Pelimon (*Fiul mazilului*, 1851), Constantin Halepliu (*Pustnicul sălbatecului munte*, 1853, *Don Sanji II, regele Portugaliii*), I.N. Şoimescu (*Moartea lui Radu VII de la Afumaţi*, 1854), Al. Depărățeanu (*Grigore Vodă, domnul Moldovei*, 1864), Samson Bodnărescu (*Ilie Vodă, Lăpuşneanu*), Ioan Slavici (*Gaspar Graţiani*), Sofia Nădejde (*O iubire de ţară*, 1888), Iosif Vulcan (*Ştefan-Vodă cel tânăr*, 1892), Ion C. Bacalbaşa (*Mort fără lumânare*). Să nu-l uităm, în nici un caz, pe Eminescu: *Andrei Mureşanu* (1876), *Amor pierdut-Viaţă pierdută* (*Emmi*) (1868-1869), *Bogdan-Dragoş*, *Decebal*, *Alexandru Lăpuşneanu*, *Grue Sânger*.

În comedie, Gh. Tăutu, Dimitrie Ralet, Ioan Ianov, Gh. Sion (*Influenţa morală*), Iacob Negruzzi (*O alegere la Senat*), Ioan Slavici (*Fata de birău*).

Scanned with OKEN Scanner

Critica dramatică, la primii paşi

În prima jumătate a sec. al XIX-lea, pe tărâm teatral se poate vorbi mai mult de o critică incidentală, diletantă. Gh. Asachi, în gazetele lui din Iaşi, Gh. Barițiu în Ardeal, Dimitrie Gusti, Teodor Codrescu fac parte dintre aceşti pionieri care şi-au avut rostul lor. Mai trebuie amintiți C.A. Rosetti şi Nicolae Filimon (cronici de operă), I. Heliade Rădulescu, Costache Negruzzi şi Cezar Bolliac. În 1835-1836, apare „Gazeta Teatrului Național", iar în 1840, „Dacia literară", unde descoperim o importantă profesiune de credință: „Critica noastră va fi nepărtinitoare, vom critica cartea, iar nu persoana."

Importantă era, mai întâi de toate, crearea unui teatru național, proiect care înfierbântă cugetul militanților paşoptişti. Ei pledează pentru o dramaturgie cât mai apropiată de adevăr („scene grandioase, mărețe, şi mai ales adevărate" – Costache Negruzzi), de realitățile țării (să reflecte „caracterul pământului" – Alecu Russo). Un teatru, deci, „oglindă a vieții", cu o eficientă funcție educativă („şcoală de moral"). Căci, argumentează V. Alecsandri, într-o scrisoare către I. Ghica: „...am proiectat să-mi fac din teatru un organ spre biciuirea moravurilor rele şi a ridicolelor societății noastre." Sursele de inspirație, recomandate cu insistență, sunt istoria proprie („un sujet din istoria românilor" – C. Bolliac), regăsită cu un sentiment de exaltare, şi creația populară. În felul acesta se va pune o stavilă puhoiului de tălmăciri din autori străini, utile la început, devenite stingheritoare cu timpul – „tălmăciri, imitații, cercări, deşi vrednice de laudă nu alcătuiesc o literatură", afirmă A. Russo (într-o polemică cu Dimitrie Gusti, din 1846), care îşi dezvoltă opinia: „Este mai de folos a se juca pe

Scanned with OKEN Scanner

ştena naţională obiceiurile, năravurile, ştiute în limba noastră, decât traduceri de obiceiuri străine, de multe ori tălmăcite într-o limbă zisă românească, pe care n-o înţelege nici publicul, nici actorul, nici tâlmaciul..."

Intervenţiile criticii vizează, cum e firesc, şi interpretarea actorilor, îndemnaţi să se ferească de exagerări şi să adopte un stil mai natural. De asemenea, ele au contribuit la crearea unei scenografii româneşti.

„Dacia literară" – focar de iradiere ideologică

Este, alături de „Propăşirea" (1844) şi „România literară" (1855), una din revistele de mare influenţă ale epocii. Apărută la Iaşi, la 19 martie 1840, sub diriguirea lui Mihail Kogălniceanu, nu a avut o viaţă lungă, fiind suspendată la 23 august, acelaşi an. În cele câteva luni de apariţie au fost scoase doar trei numere. Dar toate cu un impact deosebit asupra climatului de gândire din perioada premergătoare revoluţiei de la 1848.

Ce-şi propune „Dacia literară", prin pana lui Kogălniceanu? Întâi, evitarea politicii în exces. Apoi, depăşirea provincialismului, păcat în care căzuseră foile de până atunci. Prin urmare, redactorii urmăreau să scoată o „foaie românească", orientată spre „producţiile româneşti, fie din orice parte a Daciei, numai să fie bune". Prin urmare, un „repertoriu general al literaturii româneşti".

În celebra *Introducţie* se conturează, fapt important şi pentru dramaturgia ce se înfiripă, teoria specificului naţional al scrisului, „originalitatea naţională" fiind „însuşirea cea mai preţioasă a unei literaturi". Se înţelege că asta însemna să se pună o stavilă valului de traduceri, în general proaste, traduceri care „s-au făcut la noi o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul naţional".

Scanned with OKEN Scanner

Desigur, tălmăciri trebuie să existe, recunoşteau ideologii revistei, dar pe primul plan cată să stea inspiraţia din trecutul istoric, din obiceiurile pământului şi din creaţia populară: „Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre ţări sunt destul de mari, obiceiurile noastre destul de pitoreşti şi de poetice, pentru ca să găsim şi la noi sujeturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuinţă să ne împrumutăm de la alte naţii". Şi o deviză, în stilul combativ al paşoptiştilor: enunţătorii acestor principii vor lupta pentru ca „românii să aibă o limbă şi o literatură comună pentru toţi".

Toate aceste idei generoase sintetizează o stare de spirit care, în deceniile 4-5 ale secolului, devine dominantă. Aşa gândise şi Heliade, aşa Gh. Bariţiu (în „Foaie pentru minte, inimă şi literatură"). Programul proclamat de „Dacia literară" cristalizează tendinţele apărute, imprimând noii doctrine un mai apăsat accent de personalitate.

Dar... Există şi un „dar". Deschisă, fără nici o prejudecată, oricăror „compuneri originale", cu condiţia „să fie bune", în „Dacia literară" nu parvin să fie publicate creaţii dramatice. Să nu fi fost de unde alege? Sau un destin ingrat urmăreşte – până în zilele noastre, de altfel – acest gen? La prima întrebare, piesele cuceritoare ale lui V. Alecsandri oferă un răspuns.

Scanned with OKEN Scanner

V. Alecsandri
– Un dramaturg fermecător

S-a născut la 14 iunie 1818, în Bacău, părinţii lui fiind medelnicerul Vasile Alecsandri şi Elena, născută Cozoni, fata unui grec românizat. A învăţat mai întâi cu dascălul maramureşean Gherman Vida, trecând apoi, în 1928, la pensionul lui Victor Cuénim. Plecat pentru studii la Paris (1834), îşi ia acolo, în octombrie 1835, bacalaureatul în litere. În 1836 se înscrie la Facultatea de Drept, pe care o părăseşte în anul următor. În 1839, el întreprinde cu C. Negri şi N. Docan un voiaj în Italia, care îi va lăsa amintiri deosebit de plăcute. În 1840, an important pentru Alecsandri, este chemat la conducerea Teatrului Naţional din Iaşi, pe care o va gira împreună cu M. Kogălniceanu, C. Negruzzi şi profesorul P. M. Câmpeanu. Prin 1843, în urma unei excursii în munţii Moldovei, are revelaţia poeziei populare şi, din acest moment, destinul său scriitoricesc îşi găseşte un făgaş. În 1844 e redactor la revista „Propăşirea". În 1846, se avântă într-o lungă călătorie (Constantinopol, Brusa, Atena, Insulele Ionice), făcând un popas mai îndelungat la Veneţia, unde îşi trăieşte idila cu Elena Negri; bolnavă fără scăpare, Nineta îşi dă sfârşitul peste puţină vreme, în drum spre ţară.

La revoluţie, în 1848, V. Alecsandri nu stă deoparte. Redactează un proiect de revendicări, compune poezii agitatorice, care au un viu răsunet. După înfrângerea mişcării se refugiază, ca mulţi alţii, în Bucovina, apoi în Ardeal. La Braşov, aşterne pe hârtie un vehement memoriu (*Protestaţie în numele Moldovei, a Omenirei şi a lui Dumnezeu*) şi colaborează la redactarea unui program politic şi democratic, intitulat *Prinţipiile noastre pentru reformarea patriei*, care propovăduia „libertatea, egalitatea, frăţietatea", şi susţinea

Scanned with OKEN Scanner

ideea unirii celor două principate. Ajuns la Paris, îşi pune în joc tactul şi abilitatea, mizând pe farmecul lui de om de lume, şi nu pierde nici un prilej de a pleda cauza Principatelor Române.

În ţară, între 1850 şi 1853 diriguieşte Arhivele Statului din Iaşi. În 1852, scoate primul număr al revistei „România literară", suspendat de cenzură înainte de a fi difuzat; va putea să apară abia în 1855. Pentru înfăptuirea Unirii, unul din visele lui de tinereţe, nu precupeţeşte nici un efort, fie în ţară, fie în capitala Franţei, dovedind de fiecare dată excelente virtuţi de diplomat. Scrie versuri înflăcărate (*Hora Unirii*), care se recită şi se cântă cu însufleţire. Secretar de stat provizoriu la Postelnicie (1858), contribuie la adoptarea unor măsuri pentru asigurarea libertăţii presei.

La un moment dat, avea considerabile şanse de a fi ales domn. Renunţă însă în favoarea lui C. Negri, susţinând apoi, cu multă căldură, pe Al. I. Cuza. Devenit ministru al Afacerilor Străine în Moldova, are de îndeplinit, în 1859, ca trimis al domnitorului, o misiune delicată, de răspundere. Se achită cu brio, obţinând adeziunea şi sprijinul unor personalităţi politice apusene, precum Napoleon al III-lea, Victor Emanuel al II-lea, Cavour şi alţii. Acasă, în guvernul prezidat de Ion Ghica, primeşte şi portofoliul de ministru de Externe al Munteniei.

Brusc, Alecsandri ia hotărârea, neaşteptată, de a părăsi arena politică. Se va retrage, din 1863, la conacul său de la Mirceşti. Nu primeşte să fie senator, în schimb nu refuză alegerea sa ca membru al Societăţii Academice Române. La insistenţele lui M. Kogălniceanu, candidează ca deputat şi obţine bineînţeles numărul de voturi trebuitor.

În 1878, juriul felibrilor, de la Montpellier, îi decernează un premiu pentru *Cântecul gintei latine*.

Scanned with OKEN Scanner

Versurile, modeste, sunt traduse în numeroase limbi, dar ecoul pe plan european va fi destul de slab. Acasă, în schimb, evenimentul declanşează un mare entuziasm, ceea ce provoacă, firesc, invidii şi cârteli. Foarte demn şi aulic faţă de detractori, poetul nu ripostează, dar va răspunde, cu autoritatea cuvântului său, Titu Maiorescu, luând apărarea celui pe care îl situase în fruntea „direcţiei noi" a literaturii noastre. Când, în 1883, Mihai Eminescu se îmbolnăveşte, Alecsandri conferenţiază la Ateneul Român în beneficiul celui care, în *Epigonii*, îl numise „rege-al poeziei". În plan politic, în 1884 ajunge senator, iar în 1885, ministru plenipotenţiar la Paris. Însă starea sănătăţii lui e din ce în ce mai rea. Bolnav de cancer, se va stinge, la 22 august 1890, în conacul de la Mirceşti.

Vocaţia mare, providenţială pentru cultura noastră, a lui Alecsandri este aceea de ctitor. E un deschizător de drumuri care, în literatură, încetăţeneşte genuri noi, cultivând, de la fabulă la roman, mai toate speciile literare. A triumfat, la vremea sa, mai ales ca poet. El însuşi se socotea un bard al naţiunii. Fermecător e însă mai ales în proză şi, cu deosebire, în memorialistica lui.

Când Alecsandri ajungea, în 1840, la direcţia Naţionalului ieşean, dramaturgia autohtonă se regăsea, în pofida unor meritorii încercări, într-un stadiu de început. Constatând penuria de piese originale, sufocate, atâtea câte erau, de concurenţa multelor tălmăciri, el îşi pune în gând să creeze un „portofoliu" de piese româneşti („Nu ştiu dacă am creat teatrul naţional, dar ştiu că i-am adus un mare concurs"). Ceea ce îşi propune să facă este o artă cu tendinţă morală, dar şi de eficienţă politică. Suntem în preajma revoluţiei de la 1848.

Epoca e colorată de contraste, iar scriitorul, care e un satiric indulgent şi spiritual, o fixează, treptat, într-o amplă panoramă comică, în care se amestecă şi se

Scanned with OKEN Scanner

înfruntă moravuri şi năravuri pitoreşti, tipuri originale, un amalgam de patimi, vechi şi noi, şi de figuri curioase, dintre acelea ce răsar şi se înmulţesc în perioadele de frământări şi de prefaceri. Şarja alecsandriniană nu e corosivă, ci mai curând benignă şi, îndeobşte, instructivă.

O piesă reprezentativă, în acest sens, este *Iorgu de la Sadagura sau Nepotu-i salba dracului* (1844). E înfăţişat aici un soi de proces între generaţii, arbitrat de un moderat, care nu-i altul decât autorul, indecis, parcă, în a amenda inerţiile şi opacitatea conservatorismului ruginit sau a lua în râs ridicolul strident ce decurge din imitarea cu orice preţ a manierelor occidentale. În cele din urmă, el optează pentru bunul simţ şi înţelepciunea bătrânească, patriarhală a boierului Enache Damian. Cosmopolitismul, disprețul pentru tot ce e românesc îl supără şi îl îngrijorează pe Alecsandri, tot aşa cum mai târziu va fi mâhnit să constate fie trădarea, fie degradarea idealurilor paşoptiste.

Plăsmuite de-a lungul câtorva decenii, personajele comediilor sunt tot felul de paraziţi, parveniţi, ciocoi (ca Lipicescu, din *Boieri şi ciocoi*), demagogi politici (Clevetici ultra-demagogul, Tribunescu), tombatere ostile oricăror înnoiri (Sandu Napoilă ultraretrogradul), pedanţi latinişti (Galuscus, din *Rusaliile în satul lui Cremine*), postulanţi (*Millo director sau Mania posturilor, Paraponisitul*), cucoane cam trecute, dar împopoţonate, cu ifose franţuzite (Gahiţa Rozmarinovici, din *Iorgu de la Sadagura*, Cucoana Chiriţa), străini, cărora scriitorul, în regretabilă dispoziţie şovină, le pune în cârcă mai toate păcatele (*Creditorii*). Se observă, în comedii, expresivitatea numelor (Taki Lunătescu, Taki Jăvrescu, Pungescu, Clevetici).

Apar, pe de altă parte, şi boieri vechi de ţară, bărbaţi de nădejde (Stâlpeanu, din *Boieri şi ciocoi*) sau ţărani puşi pe şotii, mereu cu zâmbetul pe buze (*Nunta*

Scanned with OKEN Scanner

țărănească). Corupția din politică și administrație, mascarada parlamentară sunt fenomene ce se petrec la oraș, iar dramaturgul le sancționează fără menajamente. Ca un precursor al sămănătoriștilor și poporaniștilor, el află puritatea îndeosebi la sate, între oamenii simpli. La țară viața i se pare trandafirie și surâzătoare, acolo se înfiripă câte o idilă, cu aer pastoral, în care îndrăgostiții triumfă în ciuda oricăror piedici. O înduioșătoare, dar ireală concordie ține înfrățiți boieri și țărani (*Nunta țărănească, Cinel-Cinel*), toate relele fiind puse pe seama veneticilor, arendași și cămătari (*Lipitorile satelor*).

Debutând, în 1840, cu *Farmazonul din Hârlău*, V. Alecsandri compune la început piese facile, cu o mișcare vodevilistică și bufonă, speculând comicul de situații, adesea frivol, fără multă inventivitate, precum și operete (*Crai nou, Scara mâței, Harță Răzășul, Paracliserul sau Florin și Florica*), cele mai multe cu muzică de Al. Flechtenmacher. Sunt, în majoritate, localizări, adaptări din vodeviluri și comedii franțuzești, cu autori ca Molière, J.-Fr. Regnard și Eugène Labiche, Émile Augier și Eugène Scribe, Charles Bataille și A.Rolland, Jules Sandeau, E.-A. Duvert și A. Th. de Lauzanne, Fr.-A. de Planard, Edouard Brisebarre și Marc-Michel[6].

---

[6] „[...] chiar când *localizează* o comedie ori o farsă franceză, pune în ea atât de mult din realitățile noastre, o atitudine atât de națională și o limbă atât de românească și caracteristică personagiilor, încât comediile lui *localizate* sunt documente indispensabile pentru cunoașterea concepției de viață (noi l-am utilizat pentru a defini «spiritul critic» al epocii) și pentru cunoașterea societății din vremea lui – ca și a limbii de atunci" – G. Ibrăileanu, *Caracterul specific național în literatura română*, în *Opere*, vol. I, ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1974, p. *323*.

Scanned with OKEN Scanner

În piesele consacrate faimoasei Chiriţa, de pildă, cu multiplele ei înfăţişări (*Chiriţa în Iaşi sau Două fete ş-o neneacă, Chiriţa în provinţie, Chiriţa în balon, Cucoana Chiriţa în voiagiu*), Alecsandri profită de pe urma unor piese ca *La Comtesse d'Escarbagnas* de Molière, *La Fausse Agnès* de Destouches, *Madame Angot ou La Poissarde parvenue* de Maillot. Personajul rămâne, cu toate acestea, prin implantarea într-un mediu specific, cu moravuri de neconfundat, o creaţie originală, plină de haz, care l-a destinat unei cariere triumfale, aceasta şi datorită unui interpret genial ca Matei Millo. Chiriţa, prototip al micului proprietar ahtiat să se salte în protipendadă, e o cucoană cu teribile fandoseli cosmopolite, debitând cu candoare un stupefiant jargon franţuzit. Poate fi socotită o caricaturizare a tendinţelor exagerat sau pretins inovatoare, aşa cum ursuzul şi greoiul Bârzoi încarnează conservatorismul scherozat în vechi tabieturi, vrăjmaş oricărei primeniri.

Dar, dacă stăm şi ne gândim puţin, Chiriţa e ridicolă mai mult prin formele de manifestare. Altfel, ea vrea – şi nimeni n-o înţelege – să se ... integreze în Europa, în timp ce Bârzoi e un autohtonist, potrivnic... globalizării[7]. Oricum, în cariera de comediograf a lui V. Alecsandri, Cucoana Chiriţa rămâne personajul cel mai izbutit. A prilejuit o răsunătoare creaţie, chiar dacă având nuanţe cabotine, marelui comic ieşean Miluţă Gheorghiu.

Alcătuindu-şi „cânticelele comice", dramaturgul configurează o întreagă „galerie de tipuri contimporane", unele imortalizând figuri pe cale să dispară (*Surugiul, Paraponisitul, Barbul Lăutarul*), altele înfăţi-

---

[7] Şi pentru G. Călinescu, ea e „o burgheză cu dor de parvenire, dar şi o inteligenţă deschisă pentru ideea de progres"– *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediţia a II-a, îngrijită şi prefaţată de Al. Piru, Bucureşti, Editura Minerva, 1982, p. *314*.

Scanned with OKEN Scanner

şând tipuri (demagogul, retrogradul) care nu sunt legate de o epocă anume („Pentru urmaşii noştri de vor fi curioşi a avè o idee de timpul actual, aceste cânticele le vor înfăţişa portreturi fotografice"). Şi comediile lui Alecsandri, de altfel, sunt structurate în jurul unui caracter, al unei monomanii (gelozie, zgârcenie ş.a.) sau vizează păcate şi neajunsuri cu o strictă fixare în timp. Tehnica e de vodevil, având, dincolo de spiritul jucăuş, ingenuitatea farsei populare.

În 1873, lui Alecsandri îi apare drama *Boieri şi ciocoi*, care întreprinde o critică a politicianismului vremii, idealizând totodată vechea boierime de ţară. Decăderea boierimii şi ridicarea burgheziei este un proces sugerat în *Ginerele lui Hagi Petcu*. Feeria *Sinziana şi Pepelea* (1880), de inspiraţie populară, e presărată cu bufonerii verbale, dar şi cu tâlcuri şi aluzii politice străvezii. După 1874, Alecsandri nu mai scrie comedii.

Începând de prin 1878-1879, cu dramaturgul mirceştean, intrat în cea de-a doua perioadă de creaţie, se petrece o metamorfoză. Nu mai mânuieşte condeiul sprinţar şi nonşalant de până acum. Verva uşoară, şăgalnică face loc literaturii grave, după cum chiar el o numeşte. Un aer meditativ, cu adieri nostalgice, ia locul minei senine şi voioase. Fidel preocupărilor paşoptiste pentru istoria naţională, Alecsandri purcede la elaborarea unei trilogii istorice, având ca protagonişti pe Jolde, Lăpuşneanu şi Despot. Singura dusă la bun sfârşit este *Despot Vodă* (premiera, în 1879), înrâurită de Victor Hugo (*Ruy-Blas*), dar asimilând şi o experienţă autohtonă (*Răzvan şi Vidra* de B.P.Hasdeu). Apreciată de Eminescu, drama, care nu se ţine strict de adevărul istoric, e o creaţie de un anume fast, spectaculoasă, întrebuinţând cu largheţe reţete de melodramă, ca şi verificate procedee romantice, de efect (travestiri, situaţii-limită, lovituri de teatru, tirade – despre soartă,

Scanned with OKEN Scanner

cu ale ei căderi şi înălţări, despre glorie şi deşertăciunea ei). E un melanj, nu totdeauna izbutit, de comic şi tragic (figura stranie a nebunului Ciubăr vodă, surescitat de visuri de mărire, pentru a deveni către sfârşit un călugăr fanatic şi răzbunător). Despot este înfăţişat ca un aventurier carismatic, mânat de ambiţia de a se încorona, care piere nu datorită unui destin nefavorabil, ci fiindcă, în patima lui pentru putere şi în utopiile care-l animă, încalcă legile şi tradiţiile pământene şi, prin abuzuri, îşi îndepărtează încrederea celor din jur, dar mai cu seamă a poporului. E, în destinul lui, şi o inadecvare. Programul lui Despot, scrie G. Călinescu, „e prea fin pentru Moldova timpului..."[8].

Ca să-şi mai alunge tristeţea care îl vizita în anii dinspre senectute, Alecsandri se cufundă în lectura unor clasici ai Antichităţii (Horaţiu, Ovidiu, Vergiliu), meditând cu oarecare amărăciune, dar şi cu înţelepţie la condiţia poetului care, la o vârstă când se cade să renunţe la patimile lumeşti, îşi găseşte o mângâiere în studiu şi creaţie. E o temă din care s-a izvodit *Fântâna Blanduziei* (1883), o capodoperă, în spirit clasic, a lui Alecsandri. Este, în acest adevărat poem dramatic, şi o profesiune de credinţă, scriitorul exprimându-şi, prin personajul Horaţiu, propriile frământări şi nelinişti. Piesa, notează G. Călinescu, „tratează lupta geniului bătrân cu duşmanul implacabil ce se cheamă timp..."[9] Bătrân, poetul latin, ce-şi simte încă palpitul inimii, e tulburat de frumuseţea sclavei Getta, care îi poartă o adâncă admiraţie. El se iluzionează că fata îl iubeşte, dar curând va descoperi dezamăgitoarea realitate. Se va resemna, având consolarea artei prin care, înfrângând timpul şi toate mărunţişurile omeneşti, se va înveşnici:

---

[8] Op. cit., p. *316.*
[9] Ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

„Din bunurile vieţii cu tine mă aleg! / O, glorie, Horaţiu nu va pieri întreg." Armonioasă, muzicală, versificaţia ajunge, în *Fântâna Blanduziei*, la rafinament. În *Ovidiu* – din care dramaturgul trage şi un libret ce urma să fie pus pe muzică de Charles Gounod –, pentru a explica surghiunirea poetului „artei de a iubi" la Tomis, Alecsandri alege o versiune romanţioasă. Încă o dramă a geniului, care se mai crede tânăr („Cât am simţire-n suflet, am parte de juneţe, / Iubesc, căci am menire în veci ca să iubesc. / De sunt poet, talentu-mi femeii datoresc"). Victimă a unor odioase intrigi, el nu-şi poate găsi, pe tărâmul îndepărtat şi ostil, împăcarea. Muribund, primeşte, după o lungă aşteptare, vestea că a fost iertat. E prea târziu; va închide ochii pe ţărmul barbar al Pontului Euxin.

Scanned with OKEN Scanner

Scrieri:

Opere, vol. V-VII (*Teatru*), text ales şi stabilit, note şi variante de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, introducere de G. C. Nicolescu, Bucureşti, Editura Minerva, 1977-1981.

Repere bibliografice:

Călinescu, G., *Vasile Alecsandri*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1965.

Ghiţulescu, Emil, *Vasile Alecsandri*, postfaţă de Dimitrie Păcurariu, Bucureşti, Editura Albatros, 1979.

Ghiţulescu, Mircea, *Alecsandri şi dublul său*, Bucureşti, Editura Albatros, 1980.

Ibrăileanu, G., *Opere*, vol. I, ediţie critică de Rodica Rotaru şi Al. Piru, Bucureşti, Editura Minerva, 1981, p. *80-101*.

Piru, Al., *Introducere în opera lui Vasile Alecsandri*, Bucureşti, Editura Minerva, 1978.

Roman, Ion, *Vasile Alecsandri. Orizonturi şi repere*, Bucureşti, Editura Albatros, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

Bogdan Petriceicu Hasdeu
– Un spirit himeric

S-a născut la 26 februarie 1838, la Cristineşti, în ţinutul Hotin. Se trage dintr-o veche familie de boieri moldoveni, care se aşezase în Polonia în sec. al XVIII-lea. Prenumele lui a fost Tadeu, preschimbat în Bogdan. A dus o viaţă agitată, marcată de înalte performanţe intelectuale, polemici, un proces de presă (fiind acuzat de imoralitate), închisoare, o îngrozitoare traumă (moartea fiicei sale, Iulia). A scos multe publicaţii, unele cu un caracter istorico-filologic – el fiind un scânteietor istoric şi filolog –, cum ar fi „Columna lui Traian" (1870), altele cu profil satiric („Aghiuţă", „Satyrul"). S-a ocupat şi de folclor. A murit la 25 august 1907, la Câmpina.

Savant cu vocaţie de enciclopedist, Hasdeu a avut şi o deosebită înzestrare literară. A scris proză, a făcut versuri şi s-a avântat într-o publicistică unde îşi probează virtuţile de teoretician într-ale literaturii. Un mic eseu însoţeşte mai fiecare din textele lui dramatice. Aşa, de pildă, în preambulul la *Răposatul postelnic* (1862). Concepţia acestei piese minore are o anvergură nemaiîntâlnită până atunci, şi poate şi după aceea, în gândirea teatrală românească. Ceea ce încearcă Hasdeu, într-un demers tipic pentru el, este să pună faţă în faţă propriile creaţii şi capodoperele dramaturgiei universale. El cutează, aşadar, să dea o mai mult decât semeaţă replică, invocând ca argument – nevinovată iluzie – „caracterele şi pusăciunile diferite" din lucrarea sa, „nuanţele specifice" ale caracterelor. Nici un dramaturg român nu a emis vreodată astfel de fraze orgolioase: „se poate a fi ucenicul lui Shakespeare şi al lui Sofocle, totodată? Nimeni n-a încercat-o până acum..." Bogdan

Scanned with OKEN Scanner

Petriceicu încearcă, reținând din opera marelui Will „mulțimea și caracteristica varietate a persoanelor dramei", „contrastul dintre sublim și bufon, dintre plâns și râs", iar de la tragicul elin „simplicitatea intrigei" și „patosul".

Evident, teoria, la el, devansează cu mult opera, care se străduiește cum-necum să transpună în act un proiect trufaș, menit să sfărâme granițele strâmte ale unei dramaturgii încă atât de „provinciale". O dramaturgie în care, din pricina influențelor străine, istoria românilor e denaturată, când nu ignorată cu desăvârșire. „Ocupându-mă neîncetat de istoria țării mele – a Moldovei – am găsit atâtea episoade pentru poezie, atâta hrană pentru suflet, încât fără să vreau m-am mirat de mulți dintre poeții și romancierii noștri, cari, răsfoind în arhive pentru a găsi oarecari episoade din istoria Franței și Germaniei, nu dau atenție propriii lor istorii". Mirarea lui Hasdeu conține mai mult decât un dram de ironie. Burzuluindu-se „contra ruşinosului servilism al imitațiunilor dinafară", fălosul chitea să îndemne „forțele proprie ale cugetării românești spre încercări originale". Dar, cu toată împăunarea lor, primele „încercări originale" ale lui Hasdeu nu se degajă încă de convențiile, uneori prăpăstioase, de contrafacerile stridente de care erau ticsite acele compuneri dramatice pe care, în intenție, le desfid.

Preambulul se hrănește din substanța unei culturi prodigioase. Referirile la Sofocle, Euripide, Plaut, Corneille, Molière, Goethe nu vin însă numai dintr-un reflex de om de carte. Reflex putând duce la asocieri împinse foarte departe. De exemplu, replica „Doamna Ileana nu este a mea" aţâță numaidecât spiritul analogic, dezinhibat, al autorului, care propune, lăsându-te perplex, o corespondență cu shakespearianul *Othello*: „My wife? my wife? What wife? I have no wife." După

Scanned with OKEN Scanner

o secundă de amuzament, vom înţelege însă că toate acestea nu sunt teribilisme, inocente extravaganţe, ci vor să însemne mult mai mult: un *dialog* cu marile valori ale teatrului clasic. Prin Hasdeu, deci, graţie şi spiritului său himeric, piesa românească tinde, ca să întrebuinţăm un termen de atunci, să devină „cosmopolită". Cu deschideri, adică, universale.

Raţiunea, de sursă clasicistă, pe care se sprijină semeţul este în primul rând psihologică. O tragedie, răsfrângând „patimile însuşite naturei omului", va configura „tipuri reprezentative pentru întreaga umanitate". În cuprinsul oricărei altei culturi, „efectul dramatic va rămânea neatins, deşi se va pierde caracterul naciunal"[10]. *Caracterele* imaginate de Hasdeu nu sunt monovalente. Ele încorporează vicii sau însuşiri omeneşti dintotdeauna, fiind totodată emanaţia unui anumit spirit al timpului, resorbit în limbaj, în obiceiuri sau datini, într-o atmosferă surprinsă cu o adâncă intuiţie a trecutului. Istoricul îşi alege „poezia dramatică" drept mod al evocării: „Dacă trecutul unui popor poate să învie undeva cu culorile sale plăpânde, cu repegiunea adevăratului trai, cu spontanea varietate a faptelor, a persoanelor, a limbajului, apoi numai doară pe scenă, într-o dramă istorică, într-un *Götz von Berlichingen* sau un *Lodovico Moro*. Romanul istoric e prea monoton, chiar sub pana lui Walter Scott; istoria proprie e prea sistematică, chiar din mâna unui Barante; drama şi numai drama respinge de la sine şi monotonia şi sistema; drama şi numai drama e în stare a reproduce viaţa umană cum ea este, fără a o lungi, fără a o tăia în categorii, fără a o desfigura prin subiectivitatea autorului".

---

[10] *Introducere* la *Răposatul postelnic*, în B.P. Hasdeu, *Pagini alese*, ediţie îngrijită şi introducere de Mihai Drăgan, Bucureşti, Editura Tineretului, 1968, p. *313*.

Scanned with OKEN Scanner

O laudă atât de hotărâtă a *dramei* spune ceva despre viziunea dominantă a scriitorului. Poezia lui, etalând un gust nedezmințit pentru colosal și demonic, se bizuie pe o tehnică preponderent dramatică: dialoguri, răsturnări surprinzătoare, bruște „căderi de cortină".

Opțiunea aceasta se manifestă și acolo unde nu ne-am aștepta, în opiniile de folclorist: „Basmul *Fata de împărat și pescarul* este curat o dramă antică, lipsită numai de dialog. Simplitatea intrigei cea mai extremă, unită cu o varietate neimitabilă de caractere, constituă fondul acestei mici cap-d-opere" (*Literatura populară*). „Dialoguri", „intrigă", „caractere" – termeni uzitați până și în analiza unui basm! O mizanscenă înfăptuită cu răsfăț ludic ne întâmpină în nuvela *Micuța* (1864), în care naratorul își schimbă mereu măștile, fiind când eroul, când „regizorul" scenelor pline de îndrăzneți (și cam deocheate) echivocuri. Nuvela, s-a spus, vădește în Hasdeu „un neașteptat precursor al teatrului modern"[11].

Există, în dramaturgia de care ne ocupăm, mai multe nivele. Mai întâi, treapta acțiunii propriu-zise. Apoi, un plan secund, din care se înalță lăstărișul de simboluri. În fine, etajul ultim este acela în care motivațiile se subsumează unei instanțe ascunse, arbitrare – „ursita". Personajele tind să fie înlocuite prin *tipuri*, aparținând „psicologiei dacă nu istoriei proprii". În „tragedia istorică" *Răposatul postelnic*, piesă al cărei subiect e luat „dintr-una din cele mai tragice epoce ale istoriei noastre", postelnicul Șerpe ar fi tipul boierului moldovan din suta a XV, mai înainte de a se fi format, la începutul secolului XVI, boierul moțocian...". Spătarul Spancioc ar ilustra „plecările naturăminte bune

[11] Sorin Alexandrescu și Ion Rotaru, *Analize literare și stilistice*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967, p. *189*.

Scanned with OKEN Scanner

conrupându-se sub pernicioasa înrâurire a epocei", într-o lume care şi-a ieşit din ţâţâni şi unde valorile s-au răsturnat. În Ileana ar fi urmat să se înfăţişeze „natura femeiască voluptuoasă, impresionabilă, fricoasă, capabilă de mari hotărâri ideale însoţite de o mare debilitate reală..." Un Aprod priapic ar reprezenta „don-juanismul brutal" ş.a.m.d. E o perindare de categorisiri, care însă – efect negativ al voinţei de a semnifica, cu orice preţ, în plan simbolic – nu prind viaţă, nu dau naştere unor personaje viabile.

Teatrul lui Hasdeu este, cu formularea autorului, „istorie reînviată". De fapt, piesele se clădesc pe un contrast – între faimoasele vremuri de demult („Unde sunt Asanii, Mircii, Ştefanii, Mihaii?") şi prezentul nevrednic, între „sublima bravură a strămoşilor" şi „efemeiata moliciune a strănepoţilor". Antiteza e netă, nostalgia concurând cu ironia. „Acum luptătorii nu-s buni de nimic, un neam lipsit de putere". Caracterizarea, dispreţuitoare, figurează în *Introducere* la poemul epic *Domniţa Voichiţa*. Aici îşi face gestaţia personajul Vidrei, prefigurat în legenda despre „un războinic neam de femei pe malurile Dunării". Omagiind „bărbăţia vechilor femei ale Daciei", dramaturgul se încălzeşte iarăşi: „Nu cred să mai existe un popor care mai mult decât cel românesc ar putea să prezinte pilde de vitejie feminină sau, mai bine zis, de bărbăţie a femeilor!" În *Răzvan şi Vidra*, Vidra năvăleşte pe câmpul de bătălie – „un fătoi ce călăreşte şi-mpuşcă chiar ca un zmeu". Idealul rămâne în vechime, într-un *illo tempore* cu aureolă mitică. Actualitatea nu oferă decât o dezolantă, strâmbă privelişte. I se potrivesc de aceea nu drama, ci grimasele comediei.

O vână satirică neistovită dezvăluie publicistica lui Hasdeu, ca şi polemicile şi şarjele lui întotdeauna de

Scanned with OKEN Scanner

răsunet. În „Aghiuță", el plasează câteva scenete de suculență comică – semn că modul dramatic pătrunde și în manifestările gazetărești. *Coaliția unea* („Un mister politic în câteva scene"), *Votul universale* („O scenă obscenă"). Raportările la Caragiale sunt obligatorii, și ele s-au făcut. Un Cațavencu sau un Farfuridi parcă s-ar întrezări în asemenea burlești creionări, unde „precaragialiene" sunt și unele chițibușuri de limbaj.

Aceeași apetență pentru ilariant în farsa *Trei crai de la Răsărit* (*Orthonerozia*) („Columna lui Traian", 1871-1872; în volum, în 1879). Necioplitul negustor Hagi Pană, franțuzitul Jorj, un papițoi demagog și poltron, șiretul Petrică anticipă, fiecare în felul lui, pe Jupân Dumitrache, Rică Venturiano, Spiridon (cum s-a zis, un Chiriac în devenire). Piesa ridiculizează, într-o caricatură nu tocmai subțire, jargonul latinist, parodiind nemilos, cu jubilație poznașă, *Dicționarul limbei romane* al lui Laurian și Massim, „monumentosu thesauru", de care se amuză și Odobescu în *Prandiulu academicu*. Este, după cum se și recomandă, o „farsă filologică". Nostim e că Hasdeu, care, în *Mișcarea literelor în Eși*, avea rezerve față de maniera lui Alecsandri de a specula la tot pasul efectele hazlii ale „babiloniei" lingvistice, recurge el însuși, cu umor mai silnic, la un procedeu asemănător. Comicul verbal e preferat celui de caractere. „Caracterele" sunt rezervate teatrului de evocare istorică.

Cu o primă versiune în ruseşte, mai sumară (*Domnița Roxana*), schița dramatică în cinci acte *Domnița Rosandra* („Familia", 1868) suferă câteva transformări, căutând – într-un proces la care am făcut unele referiri – să-și sporească iradierea simbolică. Versiunea ultimă, din 1897, poartă titlul de profil generic *Femeia*. Față de *Răposatul postelnic*, unde

Scanned with OKEN Scanner

limba, ferită de neologisme, avea o uniformă patină de vechime, dincoace exprimarea e mai indiferentă, cu destule inadecvări. Se emit răspicat multe dintre ideile scumpe lui Hasdeu. „Ţara lui Ştefan cel Mare" din „timpii cei vechi" ai Moldovei e văzută ca un tărâm mitic, străluminat de „slava străbunilor", pilduitoare şi dătătoare de nădejdi. Discursul eşuează adesea în discursivism. Se recurge – ca şi în *Răposatul postelnic* sau în *Răzvan şi Vidra* – la aportul etnografiei şi al folclorului (un „danţ voinicesc" de „căluşeri", un „cântec haiducesc"), fiindcă, la fel ca şi limba, un „danţ", un cântec pot da o idee despre specificul timpului.

Piesa, plecând de la cronici ucrainene şi polone, dezvoltă episodul tragico-romanţios ce inspirase şi pe Gh. Asachi într-una din nuvelele sale. La Hasdeu, istoria oferă mai mult un fundal. Evocarea se deschide conflictelor sufleteşti, proprii dramei de caractere. Rosanda, fiica domnitorului Vasile Lupu, e „un deosebit de mare caracter femeiesc"; pe toată întinderea celor cinci acte „schiţa dramatică" se va sili să ilustreze calităţile rare – puritate, devotament, putere de jertfă – ale eroinei. Aceeaşi însoţire de clasic şi romantic, precum în *Răzvan şi Vidra*, şi nu numai. Peripeţiile ce se succed, suferinţele crunte, tot chinul Rosandei au un vibrato romantic, dar drama domniţei răspunde de fapt unui topos clasic – ea trebuie să aleagă între prinţul polon Koribut şi datoria de a se sacrifica pentru ţara ei, prin căsătoria nedorită cu Timuş Hmelniţki. În rest, multe întâmplări sângeroase, sinucideri, leşinuri, crime. În înfruntarea, care îşi are ponderea ei în dramaturgia hasdeiană, dintre *convenţie* şi *anticonvenţie*, convenţia este de astă dată în câştig, aliniind „schiţa dramatică" acelor convulsionate melodrame pe care tocmai acest teatru se pornise dintru început să le combată.

Scanned with OKEN Scanner

Laitmotivele sunt, în *Domniţa Rosanda*, la vedere: „blestemul sorţii", fatalitatea ce dirijează destinele omului şi ale oricărui neam („Dar aşa sunt destinele lumii, aşa e soarta Moldovei"), închinarea la icoana lui Ştefan cel Mare („suveranul Daciei noi"), o arcuire spre grandori. Se furişează în cadru versatilul Moţoc, devenit simbol – recunoaştem, din nou, vocaţia simbolică a personajelor lui Hasdeu – al infidelităţii boiereşti. În prima variantă îşi făcea apariţia Ştefan Petriceicu, cel care urma să ajungă domn; Hasdeu îşi venera străbunii. Mişcătoare sunt suspinele Rosandei după meleagurile ţării. Restriştea moldovencei, dusă fără voie în „ţara căzăcească", rezonează cu un moment de criză a lui Bogdan Petriceicu, care în nişte însemnări autobiografice îşi mărturisea şi el un sentiment de înstrăinare, de însingurare. În doinirea Răzaşului şi în oftatul de dor al lui Răzvan, din *Răzvan şi Vidra*, aceeaşi muzică interioară.

În *Răzvan şi Vidra* (cu primul titlu, *Răzvan Vodă*, 1867), „producere literară, psicologică şi istorică", dramaticul se revarsă în poematic. „Drama istorică" se va numi în cele din urmă: „poemă dramatică". Un lirism aspru, cu suflu de baladă, străbătut de înfiorări elegiace. E „poezia dramatică" – zenitul spre care, am văzut, aspiră teatrul hasdeian. Dar plaja este, negreşit, mai largă. Conflictul social, politic („lupta de ură între boieri şi popor, între cei avuţi şi cei săraci"), conflict desfăşurat la finele sec. al XVI-lea, cedează întâietatea încleştării în plan psihologic.

Dar să derulăm, pe scurt, firul acţiunii. Răzvan, un rob ţigan abia eliberat, e nevoit să fugă în codru din cauza atitudinii sale de revoltat, însetat de dreptate. În pădure, unde, ca un alt Robin Hood, ajunge căpitan de haiduci, o cunoaşte pe Vidra, ostatecă de spiţă boie-

Scanned with OKEN Scanner

rească. De aici începe, tot intensificându-se, tragedia lui Răzvan. Mai întâi urcuşul (ofiţer în armata polonă, domn, după ce îl răstoarnă pe Aron Vodă, impulsionat de diabolica Vidra), apoi căderea şi sfârşitul (piere pe câmpul de bătălie, sub zidurile Sucevei).

Ca să revenim la una din afirmaţiile de mai sus, se produce o repliere a *dramei* în *cuvânt*, actele (acţiunile) împlinindu-se fulgerător, atunci când nu sunt doar sugerate. Răzvan, dominat de cerbicia Vidrei, recunoaşte şi supus, şi cu exaltare: „Dar ştii tu oare puterea ce-o au cuvintele tale…" Vidra, de fapt, nici nu foloseşte întotdeauna multe vorbe, deşi îi place să ridice glasul. Ea decide scurt, cu fermitatea Doamnei Clara (din *Vlaicu Vodă*): „Eu voiesc…". În ultima scenă, după înfrângerea şi moartea tragică a lui Răzvan, Răzaşul, ieşit din minţi de durere, se năpusteşte asupra celei pe care o socoteşte vinovată: „Dar tu l-ai ucis, ciocoaică! Tu la moarte l-aduseşi! / O să mi-o plăteşti acuma, tune-fulgere!... (*Scoate cuţitul şi voieşte s-o lovească*). Vidra (*cu sânge rece, arătând la uşă*): Să ieşi! (*Răzaşul lasă mâna în jos şi pleacă capul*)". *Cuvântul*, iată, se dovedeşte mai puternic decât *gestul*, pe care îl poate curma în faşă. Tot astfel omul faptei, Răzvan, răzvrătitul, haiducul vajnic, cavalerul fără teamă, se vede covârşit până la anihilare de forţa unei rostiri când perfide, învăluitoare, când poruncitoare („ori la tron, ori la mormânt"), în tonuri reci, metalice. Din mănunchiul de virtuţi ale eroului cu strălucire meteorică – „înfocat, generos, eroic şi impresionabil" –, ultima trăsătură, foarte pronunţată, nu-i lasă nici o şansă de a rezista în faţa Vidrei, cu firea ei „imperativă". Se dispută aici, dacă e să forţăm interpretarea, o confruntare între un *temperament* romantic, labil, vulnerabil, viscolit de tempeste, şi un *caracter* „ambiţios, imperativ, orgolios", de o îndărătnicie aproape nefirească, un caracter forjat

Scanned with OKEN Scanner

după modele clasice. Poate că nu întâmplător Vidra îl dă mereu ca exemplu şovăielnicului Răzvan pe avarul Sbierea. Zgârciobul e întruchiparea, de aceeaşi sorginte, a unei monomanii. Între Vidra şi Sbierea ar fi, prin urmare, o „înrudire" subtil literară.

Acţionând nu prin propria hotărâre, ci împuns cu vorba de neînduplecata muiere, Răzvan nu se comportă deloc, la drept vorbind, ca un „titan", un titan „preeminescian", cum îl vede un exeget[12]. Personalitatea lui, oricât de potentă, se încovoaie, se destramă sub cravaşa adevăratei prezenţe autoritare a piesei, Vidra. Îndemnurile ei sunt, ca şi ambiţia, suitoare („năzuieşte pân-la stele", îşi îmboldeşte soţul), *ea* doreşte puterea, pe care o râvnise şi Moţoc, „pofta" de supremaţie nu-i dă astâmpăr, iar dorinţele-i, nesăţioase, se nutresc şi dintr-un suveran dispreţ pentru „trândăvita boierime" şi pentru un veac decăzut. Înălţarea şi prăbuşirea lui Răzvan sunt în mare măsură opera acestei femei din „neamul lui Moţoc", care moşteneşte fanatismul şi lacoma sete de înscăunare ale acelui „groaznic bărbat".

Dacă Vidra mai şovăie totuşi câteodată, pătrunsă de simţiri nedesluşite, pregetul ei nu se datoreşte unor obstacole sau adversităţi, ci unor alarme ciudate, unor visuri tulburi, încărcate de rele premoniţii. Aşa se vesteşte eroilor *fatumul* – ar fi planul înalt, de determinări oculte, al „poemei dramatice". „Aleşi de soartă" sunt şi Vidra şi Răzvan. Vidra are firea „pecetluită", ea se trage din acele „neamuri cu pecete, / În cari Dumnezeu sădeşte vrun bine sau vrun păcat". Derapajul şi năruirea lui Răzvan sunt, până la un punct,

---

[12] Mihai Drăgan, *B.P. Hasdeu*, Iaşi, Editura Junimea, 1972, p. *233*.

Scanned with OKEN Scanner

consecinţa unei obârşii care îl stigmatizează[13]. Ca un triumf al *psihologicului*, însă, „vina" lui îşi rarefiază implicaţia rasială, dovedindu-se pe parcurs a fi urmarea unei necurmate coruperi.

Răzvan sau cum se perverteşte un suflet pur... „Pofta de a se înălţa" înăbuşă în acest voievod cu sânge clocotitor aprinderile de idealism, deviindu-i avânturile şi declanşând furtuni pustiitoare într-un suflet îmbolnăvit de dorul de pohfală. Până într-atât că, pentru el, şi iubirea de ţară începe să se confunde cu pofta ce-a poftit! Sfârşitul e de neînlăturat, după o socotinţă ce fusese şi a cronicarului, a lui Miron Costin: „Aşa s-a plătit şi lui Răzvan răul ce-l făcuse şi el lui Aron vodă".Revenindu-şi, abia în pragul morţii, din rătăcirile lui, eroul are revelaţia amară a deşertăciunii măririi, cât şi a tot ce-i vremelnic într-o lume amăgitoare: „Uitam că viaţa-i o punte dintre leagăn şi mormânt". În urzelile soartei nu se poate să nu se strecoare şi multă zădărnicie.

În titanismul pe care piesa şi-a propus să-l celebreze, ca şi în îngândurările ei, Hasdeu se oglindeşte pe sine. Răzvan, izolat printre ai săi, întruchipează transparent soarta geniului, ce are de înfruntat ingratitudinea semenilor: „[...] când o rază / De soare pătrunde-n ţară / Toţi se scoală, toţi turbează, / Toţi voiesc s-o dea afară!..." Sau, într-o tiradă mai amplă: „Nu, nu! Las-ca ţara noastră să simţă durerea crudă / Că-n sânu-i omul de frunte în deşert îl vezi c-asudă / Şi din cupa deznădejdii bând ocară, bând amar, / Lucrează şi zi şi noapte, lucrează tot în zadar, / Căci mişeii, ca o strajă,

---

[13] „Destinul din tragedia greacă a fost înlocuit aci cu reaua naştere apăsând asupra geniului" – G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediţia a II-a, îngrijită şi prefaţată de Al. Piru, Bucureşti, Editura Minerva, 1982, p. *375*.

Scanned with OKEN Scanner

cârma țării împresoară / Şi pe-oricine nu-i dintr-înşii mi-l resping şi mi-l doboară". Acest dativ posesiv, repetat, „mi-l" îl identifică pe autor cu o atare proiecție.

Şi în intervențiile teoretice, şi în piese, Hasdeu se arătase reținut de-a lungul vremii față de meşteşugul stihuirii, versul fiind socotit numai o „formă posterioară şi arbitrară", care doar îmbracă o „idee poetică" (*Mişcarea literelor în Eşi*). În *Introducere* la *Răposatul postelnic* el spune limpede: „Versurile nu permit a reproduce o epocă istorică în toată a sa simplicitate, de a înzestra persoanele dramei cu varietatea caracterelor şi limbajelor, de a face ca să dispară individualitatea autorului..." Dar în *Răzvan şi Vidra*, unde Caragiale remarca, într-o analiză fugară, „vorbe frumoase româneşti" (*Cercetare critică asupra teatrului românesc*)[14], punctul de vedere s-a modificat, astfel că putem uşor sesiza preocupări de topică şi atente cântăriri lexicale: „Din punctul de vedere literar am avut a mă lupta cu dificultatea versificațiunii, sporită astă dată prin o altă dificultate şi mai mare, anume aceea de a scri în limba românească din secolul XVI, fără neologisme şi fără inversiuni moderne".

Şi efectul poetic şi coloritul istoric au de profitat din asemenea dificultăți învinse. Cu *Răzvan şi Vidra*, Hasdeu îşi adjudecă o prioritate, aceea de creator, la noi, al dramei moderne.

---

[14] *Opere*, vol. V (*Articole politice şi cronici dramatice*), ediție îngrijită de Şerban Cioculescu, introducere de Şerban Cioculescu, Bucureşti, Fundația pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II", 1939, p. 249.

Scanned with OKEN Scanner

Scrieri:

Scrieri literare, morale şi politice, I-II, ediţie critică, cu note şi variante, de Mircea Eliade, Bucureşti, Fundaţia Regală „Carol II", 1937.

Teatru, ediţie îngrijită şi cuvânt înainte de Constantin Cubleşan, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1982.

Repere bibliografice:

B. P. Hasdeu interpretat de ..., ediţie îngrijită de Grigore Brâncuş, Bucureşti, Editura Eminescu, 1972.

Drăgan, Mihai, *B. P. Hasdeu*, Iaşi, Editura Junimea, 1972.

Munteanu, George, *B. P. Hasdeu*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1963.

Scanned with OKEN Scanner

I. L. Caragiale
– O operă de fulgerări geniale

S-a născut în cătunul Haimanale, azi I. L. Caragiale, din actualul judeţ Dâmboviţa, la 30 ianuarie (sau 1 februarie) 1852. Bunicul lui, un oarecare Ştefan, venise în ţară odată cu domnitorul Ioan Gh. Caragea, de la care îşi va fi luat şi numele de Caragiale. A avut trei fii, Luca, Costache şi Iorgu. Cel dintâi, tatăl lui Ion Luca, şi el actor o vreme, nu s-a consacrat scenei, preferând alte îndeletniciri. Costache şi Iorgu, primul îndeosebi, şi-au croit un nume în istoria teatrului românesc.

Ispitit, încă din tinereţe, de arta scenei, Caragiale se înscrie, în 1868, la Conservator, ucenicind până în 1870 la clasa de mimică şi declamaţie a lui Costache Caragiali. Sufleor, la Iaşi, în timpul lui Mihail Pascaly – de unde îl preia, în micul său ansamblu, Iorgu Caragiali –, în stagiunea 1871-1872 îl găsim tot sufleor, dar şi copist la Teatrul Naţional din Bucureşti. Va evoca, plin de umor, această perioadă în însemnările intitulate *Din carnetul unui vechi sufleor*.

Din 1878, îndemnat de Mihai Eminescu, Caragiale, devenit, din februarie, redactor la „Timpul", participă la întâlnirile din casa lui Titu Maiorescu. Între 1881 şi 1884 cutreieră judeţele Neamţ şi Suceava, ca revizor şcolar. Din această epocă datează relaţia lui cu Veronica Micle. Cum Eminescu află, cinicul amorez, temător de urmări, se transferă zorit în circumscripţia Argeş-Vîlcea. Va fi un timp, apoi, funcţionar în Bucureşti, la Regia Monopolurilor Statului. Din legătura, neoficializată, cu o lucrătoare, Maria Constantinescu, se naşte – la 12 martie 1885 – Mateiu, viitorul scriitor. În 1886, e profesor la liceul particular „Sf. Gheorghe" (va reveni în 1890 la catedră, predând istoria). Peste doi ani, în timpul

Scanned with OKEN Scanner

guvernării junimiste, este numit director general al teatrelor, însă nu pentru multă vreme (până în mai 1889). În 1891, volumele *Teatru* şi *Năpasta* îi sunt respinse de la premiere, în urma unui raport defavorabil al lui Hasdeu şi a intervenţiei lui D.A. Sturdza, care îl acuză de imoralitate şi denigrare a valorilor naţionale. În 1893, la 2 iulie, din căsătoria cu Alexandrina Burelly i se naşte al doilea fiu, Luca, viitorul poet. În 1894 deschide, poate şi cu plăcerea de a scandaliza, câteva berării şi conduce restaurantul gării Buzău. În 1896, solicitând direcţia Teatrului Naţional din Iaşi, e refuzat de primarul Iaşului, Nicolae Gane. În schimb, va fi cooptat în comitetul Teatrului Naţional din Capitală.

Un psihopat, Const. Ionescu Caion, îl atacă, învinuindu-l că ar fi plagiat piesa *Năpasta* după o scriere a unui, inexistent, autor maghiar, István Kemény. Invocând şi numele lui Lev Tolstoi, Caion publică o broşură agresivă, *Originalitatea d-lui Caragiale – Două plagiate*. Defăimările sunt încurajate, sub pseudonim, de Al. Macedonski. Deşi apărat cu strălucire de Delavrancea, Caragiale nu obţine satisfacţia cuvenită, Caion fiind condamnat în lipsă, apoi achitat. În 1902 e din nou respins de la un premiu academic. Dezamăgirile acumulate îl împing să se stabilească la Berlin. La împlinirea vârstei de 60 de ani refuză şi sărbătorirea şi recompensa naţională ce se plănuiau. A murit fulgerător, de inimă, rămăşiţele lui fiind înhumate la Cimitirul Bellu.

Caragiale şi-a început activitatea literară prin colaborări la publicaţiile umoristice ale vremii. În 1877 scoate foaia „Claponul". Se angajează în 1878 la „Timpul". Cu Anton Bacalbaşa editează în 1893 „Moftul român". Împreună cu Ioan Slavici şi George Coşbuc întemeiază în 1894 revista „Vatra". Scrie cronici satirice, fanteziste, şarjele lui fiind de pe acum necruţătoare. Sunt exersări pentru opera maturităţii. De pildă, în

Scanned with OKEN Scanner

Smotocea şi Cotocea, băcanul Ghiţă Calup, gardist civic, de o credulitate ce îl sorteşte încornorării, îl anunţă pe Jupân Dumitrache din *O noapte furtunoasă*.

Prozatorul cu o atât de consistentă vână comică se lasă o vreme ispitit de poezie. Structura lui însă nu este aceea a unui liric. Registrul care îi convine este acela de parodist. Se angajează şi în publicistică, unele teme fiind exploatate şi în comedii. Plasticitatea unor portrete conturate cu peniţă ascuţită, coloritul discursului, agrementat cu dialoguri şi scenete, cu ingenioase jocuri de cuvinte îl anunţă (şi) pe dramaturg.

Părerile lui Caragiale despre artă şi literatură nu trădează, orice s-ar spune, un spirit teoretic. Sunt reflexiile inteligente şi de bun-simţ ale unui om – „om vechi", cum se recomanda el singur – cu vederi mai curând conservatoare. Arta, explică dânsul, oglindeşte realitatea, viabilitatea ei fiind asigurată de „înţelesul omenesc" pe care îl conţine („Nici artă fără înţeles, nici înţelesul fără artă"). Dintre toate felurile de a scrie, se opreşte la stilul „potrivit", ce presupune măsură, concizie, claritate. Făcând distincţie între stil şi manieră, dezaprobă retorismul lui Schiller ori Hugo, smerindu-se dinaintea lui Shakespeare, cu piesele lui doldora de adevărul vieţii.

Cât priveşte teatrul, Caragiale îl consideră a fi o artă de sine stătătoare, mai apropiată – punct de vedere restrictiv! – de oratorie şi, într-un anume sens, de arhitectură decât de literatură (*Oare teatrul este literatură*?). I se pare un „moft" opinia că lăcaşul Thaliei ar fi o şcoală de moravuri. Teatrul este mai ales distracţie, petrecere. Ca o reacţie faţă de creaţiile moderne, care i se par prea complicate, artificioase, „insipide", iubitorul de confort care este „nenea Iancu" tânjeşte după „o bună şi caldă melodramă" sau după o „farsă nebună". În seria de comentarii *Cercetare critică asupra teatrului*

Scanned with OKEN Scanner

românesc („România liberă", 1878), osândind lipsa de probitate a criticii dramatice, Caragiale conturează un tablou cu mult mai multe umbre decât lumini al scenei româneşti, sufocată de un duium de localizări şi prelucrări, invadată de montări găunoase „de mare spectacol", străine de orice nuanţă de verosimilitate. Din repertoriul dramatic original, ignorându-l cu intenţie pe V. Alecsandri, selectează doar piesa *Răzvan şi Vidra* a lui B.P. Hasdeu. Faţă de actor, în genere, comentatorul se situează într-o postură ambiguă: când îi cere o febrilitate de posedat, în stare să răscolească mulţimea, când, în spiritul lui Diderot, postulează că un interpret trebuie să evolueze cât mai detaşat de personajul său, să aibă, cu alte cuvinte „simţirea simţirii". Oscilaţia, şi nu e singura, se explică şi printr-un anume diletantism întrale teoriei.

O viziune de dramaturg pecetluieşte opera lui I. L. Caragiale. În piesele sale se răsfrâng truvaiuri ale unor comediografi premergători, de la B.P. Hasdeu la V. Alecsandri [15], replici, dacă se poate spune, precaragialiene fiind de găsit atât la Costache Caragiali, cât şi la Iorgu Caragiali (în *Chelnerul de la otelul Patriii*, de exemplu, un personaj exclamă la un moment dat: „Mă rog, domnilor, să aveţi nitică răbdare!"). Sub raportul tehnicii dramaturgice, preia câte ceva de la autori francezi precum Eugène Labiche sau Victorien Sardou, ceea ce, însă, nu diminuează cu nimic originalitatea frapantă a unei opere de fulgerări geniale.

---

[15] „Caragiale e privit ca adevăratul întemeietor al teatrului de satiră socială... Poate cel mai de seamă. Nu însă şi cel dintâi prin originalitatea satirei. Meritul acesta e al lui Alecsandri" – E. Lovinescu, *Caragiale*, în *Opere*, vol. V (*Pagini de critică. Studii şi cronici*), Bucureşti, Editura Minerva, 1987, p. *138*.

Scanned with OKEN Scanner

Coabitează, în comediile lui Caragiale, arivişti şi mitocani, fandosiţi, fuduli şi flecari. Lipsa de scrupule şi indolenţa, coruptibilitatea, preţiozitatea ţopească, gogomănia caracterizează în bună măsură aceste creaturi ce vieţuiesc în inerţie şi mimetism. Idei mari şi generoase, dar degradate acum şi pervertite, au caraghioase oglindiri în tărtăcuţa lor buimacă. În râsul caragialian, dincolo de inflexiunea de batjocură, se desluşeşte şi o undă de simpatie, ipochimenii (care moştenesc, tipologic, date ale personajelor din comedia clasică – demagogul, încornoratul credul, servitorul slugarnic şi duplicitar, confidentul) fiind, în definitiv, o expresie a unei dispoziţii jubilante. Există însă şi alte unghiuri de abordare. Ioan Constantinescu, de pildă, care vede în Caragiale un modern cu pregnante virtuţi anticipatoare, pune accentul pe grotesc şi pe cruzime: „Ceea ce s-ar putea numi mai târziu, la Jarry şi Ionesco, grotescul cruzimii există, în germene, încă la Caragiale. Câteva dintre personajele sale oferă sugestii moderne şi profetice ale caricaturii şi grotescului”[16].

Inapţi de devenire sufletească, eroii comici ai lui Caragiale par să fi încremenit într-o mărginire definitivă. Modul lor de a fi, în afara agitaţiei exterioare, se refugiază în limbaj, un limbaj deformat, stropşit, înţepenit în ticuri, într-o vorbărie care le divulgă vacuitatea interioară (Rică Venturiano: „ori toţi să muriţi, ori toţi să scăpăm”; Titircă: „eu, de! negustor, să mă pui în public cu un coate goale, nu vine bine”; Ziţa: „Sunt ambetată absolut”; Dandanache: „şi eu, în toate Camerele, cu toate partidele, ca românul imparţial!”). Limba acestor personaje este prin ea însăşi un spectacol, montura replicilor în care sunt încrustate nemuritoarele

[16] I. Constantinescu, *Caragiale şi începuturile teatrului european modern*, Bucureşti, Editura Minerva, 1974, p. *124*.

Scanned with OKEN Scanner

formule având o armonie aproape muzicală. „Aci întâmpinăm poate darul cel mai de seamă al scriitorului Caragiale. Omul avea o înzestrare muzicală şi lingvistică neobişnuită" [17]. „Teatrul lui – notează şi G. Călinescu – e plin de ecouri memorabile ce au asupra spectatorului efectul delirant pe care melodia operei italiene o are asupra publicului. Spectacolul ia fraza, vrăjit, din gura actorului şi o continuă singur"[18]. Câteva mostre: Trahanache: „Ai puţintică răbdare... "; Farfuridi: „dacă e trădare, adică dacă o cer interesele partidului, fie!... Dar cel puţin s-o ştim şi noi"; Farfuridi: „Din două una, daţi-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe, pe ici, pe colo, şi anume în punctele... esenţiale...", „Industria română e admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipseşte cu desăvârşire"; Cetăţeanul turmentat: „Vorba e... eu pentru cine votez?..." Rică Venturiano: „Angel radios! precum am avut onoarea a vă comunica în precedenta mea epistolă, de când te-am văzut întâiaşi dată pentru prima oară, mi-am pierdut uzul raţiunii; da, sunt nebun... Nu striga, madam... fii mizericordioasă! Sunt nebun de amor; da, fruntea mea îmi arde, tâmplele-mi se bat, sufer peste poate, parcă sunt turbat..."; Conul Leonida: „Omul, bunioară, de par egzamplu, dintr-un nu-ştiu-ce ori ceva, cum e nevricos, de curiozitate, intră la o idee; a intrat la o idee? fandacsia e gata; ei! şi după aia, din fandacsie cade în ipohondrie. Pe urmă, fireşte, şi nimica mişcă",

---

[17] Tudor Vianu, *Opere*, vol. II (*Scriitori români*), antologie şi note de Matei Călinescu şi Gelu Ionescu, postfaţă de Matei Călinescu, text stabilit de Cornelia Botez, Bucureşti, Editura Minerva, 1972, p. *281*.

[18] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediţia a II-a, îngrijită şi prefaţată de Al. Piru, Bucureşti, Editura Minerva, 1982, p. *314*.

Scanned with OKEN Scanner

„... nu mai plăteşte niminea bir... fieştecare cetăţean ia câte o leafă bună pe lună, toţi într-o egalitate... se face şi lege de mărături"; Crăcănel: „Am naturelul simţitor" ş.a.m.d. Iar numele – afirmaţia e valabilă şi pentru momente şi schiţe –, sugerând fie „naturelul", fie ocupaţia, condiţia socială, proveniența regională, sunt, ele însele, mici „caractere"[19]. „Ca şi Molière – afirmă Pompiliu Constantinescu –, Caragiale a făcut din unele personagii simboluri"[20]. Nume precum Jupân Dumitrache Titircă Inimă-rea, Rică Venturiano, Zaharia Trahanache, Farfuridi şi Brânzovenescu, Nae Caţavencu, Agamiţă Dandanache sunt, şi prin sine, grăitoare. „Caragiale – consideră G. Ibrăileanu – este cel mai mare creator de viaţă din întreaga noastră literatură. Şi, într-un sens, este singurul creator, pentru că numai el singur în toată literatura română «face concurenţă stării civile»"[21].

O noapte furtunoasă sau Numărul 9 (1879), care la premieră a stârnit reacţia iritată a unor puritani apărători ai moralei, surprinde crâmpeie din viaţa unei familii din mica burghezie, în timpul unei guvernări liberale. Pripa adaptării la rosturi noi[22] are efecte din cele mai ilare asupra acestor indivizi turmentaţi de o

---

[19] G. Ibrăileanu, *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale*, în *Opere*, vol. III, ediţie critică de Rodica Rotaru şi Al. Piru, prefaţă de Al Piru, Bucureşti, Editura Minerva, 1976, p. *246-258*.

[20] Pompiliu Constantinescu, *I.L. Caragiale*, în *Scrieri*, vol. II, ediţie îngrijită de Constanţa Constantinescu, prefaţă de Victor Felea, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p. *27*.

[21] G. Ibrăileanu, *Caragiale – Când a împlinit şaizeci de ani*, în *Opere*, vol. II (*Note şi impresii*), ed. cit., 1975, p. *277*.

[22] „În comediile sale, d. Caragiale a ridiculizat ideile şi formele politice şi sociale aduse din Europa şi caricaturizate în societatea noastră orientală" – G. Ibrăileanu, *Opere*, vol. V, ed. cit., 1975, p. *358*.

Scanned with OKEN Scanner

frazeologie sforăitoare despre popor, libertate, progres. „Caragiale scoate din contrastul formelor occidentale cu fondul oriental efecte comice nepieritoare”[23]. Cap de familie, negustorul Jupân Dumitrache, zis şi Titircă Inimă-rea, e un stăpân aspru, brutal, coleric, înfoindu-se în vanitatea lui de castă – altminteri însă un soţ iubitor şi, pe cât de gelos, pe atât de naiv şi uşor de dus cu vorba. Jupânul ţine grozav la „onoarea de familist”, încredinţată candid lui Chiriac, tejghetar şi sergent în garda civică. Amorul lui Chiriac cu Veta, consoarta lui Jupân Dumitrache, e pigmentat cu suspine şi gelozii de suburbie. Ziţa, sora Vetei, duduiţa zvăpăiată care devoră foiletoanele la modă şi poceşte cu dezinvoltură vocabulele franţuzeşti, e o persoană „emancipată”, predispusă deci unor flirturi mai îndrăzneţe. Un „raisonneur” şiret se arată a fi ipistatul Nae Ipingescu, care îşi cultivă cu sârg relaţiile profitabile. În fine, Rică Venturiano, „student în drept” şi „publicist”, cu logosul lui aiuristic, pălit de bombastice, incoerente slogane gazetăreşti şi trădând dubioase lecturi romanţioase, se recomandă ca un june de viitor. Sub aparenta lui ingenuitate pândeşte o ambiţie care îi va servi, desigur, în carieră. De altfel, în comedia *Titircă, Sotirescu & C-ie*, proiectată de Caragiale, urma să ajungă deputat. Tot acolo, dacă piesa ar fi fost dusă la bun sfârşit, i-am fi regăsit pe Titircă aburcat într-un fotoliu de senator, pe Spiridon însuşi lansat, prin cine ştie ce învârteli, într-o carieră politică, iar pe Caţavencu ministru.

O capodoperă miniaturală este farsa într-un act *Conul Leonida faţă cu reacţiunea* (1880). Sunt înfăţişate

---

[23] H. Sanielevici, *I.L. Caragiale, „Momente”*, în *Cercetări critice şi filozofice*, antologie şi prefaţă de Z. Ornea, text stabilit de Cornelia Botez, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. *4*.

Scanned with OKEN Scanner

aici doar două personaje – pensionarul Leonida şi cea de-a doua soţie a lui, Efimiţa –, dar se configurează un (micro)univers întreg, acela al mic-burghezului retractil şi spăimos, amator totodată de oareşicare procopseală. Bătrânelul, de un farmec comic irezistibil, perorează ca un atotştiutor, cu un aer foarte savant, în faţa consoartei, care îl ascultă uimită, dar şi cu un secret umor, Leonida având despre toţi şi despre toate câte o stupefiantă teorie. În mintea acestui paşnic cetăţean care crede ca în cărţile sfinte – e felul lui de a se lăsa manipulat! – în tot ce scrie la gazetă, ideile, din care se vede bine că nu pricepe o iotă, se învălmăşesc într-un haos ameţitor: sursele ipohondriei, legea pensiilor, „legea de murături", papa şi revoluţia. Idealul său de republică e cât se poate de domestic şi avantajos (leafă bună, nu se mai plăteşte bir...). Dar, dacă aşteaptă de la „revuluţie" un „ce profit", Conul Leonida, el însuşi, nu ar mişca la o adică nici un deget, el temându-se şi tremurând de „furia poporului". Nu-i de mirare că ia zgomotul unui zaiafet de Lăsata Secului drept o zaveră.

O scrisoare pierdută (1884) rămâne, cum toată lumea ştie, capodopera dramaturgiei noastre. Acţiunea se desfăşoară într-un târguşor de munte, în preajma noilor alegeri necesitate de revizuirea Constituţiei, revizuire propusă de guvernul liberal. Straşnică ocazie pentru Caragiale de a lua în cătare, punând exploziv în sarcasme, parşivul mecanism electoral, cu manevrele lui neloiale, cu intrigi, şantaje, mistificări. E o lume coruptă, unde stăpânesc ipocrizia, felonia, venalitatea, arivismul cel mai sfruntat. Prefectul Tipătescu, personajul cel mai lucid din piesă, este şi el un imoral, care păstrează aparenţele onorabilităţii. El întreţine o veche relaţie adulterină cu Zoe, nevasta lui Zaharia Trahanache, damă energică, autoritară, de care depind multe afaceri politice în orăşel. Legătura lor tihnită, în cadrul eternului

Scanned with OKEN Scanner

triunghi conjugal, pe care îl alcătuiesc împreună cu venerabilul Trahanache, e însă pe cale de a deveni un scandal public, deoarece Caţavencu, candidatul din opoziţie, stă gata să publice o foarte revelatoare scrisoare de amor ieşită de sub pana lui Tipătescu şi pierdută, impardonabil, de Zoe.

În jurul acestei scrisori – pierdută şi găsită de Cetăţeanul turmentat, zăpăcit de toate aceste mişculaţii – se înnoadă şi se desfac iţele comediei. Cu tot zelul pe care Pristanda, poliţaiul slugarnic şi versatil, îl pune în executarea ordinelor abuzive ale lui Tipătescu, scandalul ameninţă să ia proporţii. Numai că Zaharia Trahanache, tip bonom, afabil cu cine trebuie, pătruns cu solemnitate de importanţa atâtor comitete şi „comiţii" în care moţăie ca prezident, altminteri însă un politician cu viclenii ascunse, dejoacă planurile lui Caţavencu, dovedit de plastograf. Ţanţoş şi laş, Caţavencu, avocatul demagog, când suie la tribună se foloseşte de fraze sunătoare despre patrie şi propăşire pentru a se propulsa în poziţia jinduită. Retorica lui convulsivă, ditirambică nu-l ajută însă, şi nici alte tertipuri. Până la urmă alesul va fi Agamiţă Dandanache, mai imbecil decât prolixul Farfuridi şi mai canalie decât Caţavencu. Acesta din urmă va fi nevoit să conducă manifestaţia în onoarea decrepitului şantajist, întruchipare a degenerescenţei unei clase şi a unor idealuri.

În farsa *D-ale carnavalului* (1885), virtuozitatea tehnică predomneşte. Observaţia caracterologică nu şi-a tocit tăişul, dar autorul se lasă furat de mecanica vivace a unor întâmplări, de coloritul unor nostimade.[24] Intriga,

---

[24] „*D-ale carnavalului* este, hotărât, cea mai slabă piesă a lui Caragiale, considerată ca atare de mai toţi vechii critici, mai puţin de Pompiliu Constantinescu" – Alexandru George, *Caragiale*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1996, p. *125*.

Scanned with OKEN Scanner

încurcată şi descurcată cu brio, antrenează în „goană nebună" un zănatec, nevricos cvartet. Un mănunchi de zurbagii pândiţi la tot pasul de caricatural, oricât se împieptoşează ei în chestiuni de onoare şi de amor. Fluşturatecul Nae Girimea, „frizer şi subchirurg", e un fante de mahala[25], stăpân pe graţiile docile ale „ex-marşandei" Didina Mazu, iubeaţă „damă de verde", şi pe acelea mai năbădăioase ale aprigei ploieştence Miţa Baston. Stârneşte în acest fel gelozia fioroasă a lui Iancu Pampon, cartofor cu merchez şi „ex-tist" de vardişti, şi oţărârea neputincioasă a lui Telemac Răzăchescu, „bibicul", zis Crăcănel. Năduful Miţei Baston se manifestă zgomotos, în clişee de ţipătoare melodramă.

Sminteala continuă la bal, unde suita de quiproquouri, de păruieli şi bastonade e, de bună seamă, la locul ei. Un bal mascat, cum nu se poate mai nimerit pentru aceste personaje de carnaval. Personaje care ar putea foarte bine să fie adaptate, ca marionete, pentru un spectacol de animaţie.

O tragedie a vindictei râvneşte a fi *Năpasta* (1890). Atmosfera, încă de la primele replici, se anunţă apăsătoare, sumbră şi ea devine într-adevăr insuportabilă, prevestind un sfârşit funest. Anca, soţia cârciumarului Dragomir, e o femeie ale cărei trăiri s-au concentrat într-un unic, obsesiv sentiment. Fanatică, de o cruzime rece, nu-şi doreşte altceva decât să se răzbune pe acela care i-a ucis iubitul. Cu un asemenea gând înfipt în minte, fiinţa aceasta de o tenacitate neomenească a putut convieţui vreme de aproape zece ani cu un bărbat pe

---

[25] C. Dobrogeanu-Gherea: „D-l Caragiale este întâiul scriitor dramatic realist şi, mai ales, cel dintâi care a adus pe scenă mahalaua, factor însemnat în viaţa noastră socială cu începere mai cu seamă de la 1848" – *Trei comedii ale lui I. L. Caragiale*, în *Opere complete*, vol. VII (*Studii critice*), Bucureşti, Editura Politică, 1980, p. 288.

Scanned with OKEN Scanner

care îl detestă, pândind clipa când vinovatul, demascându-se, îşi va putea primi pedeapsa.

Un suflu de adevăr, în construcţia minată întrucâtva de inautenticitate psihologică, aduce Dragomir, răvăşit de remuşcarea pentru omorul făptuit, distrus sufleteşte de patima nenorocită pentru Anca. O creaţie puternică, modelată sub înrâurirea scriitorilor ruşi, este Ion, nebunul mistic, condamnat pentru o crimă pe care nu o săvârşise. Fugit de la ocnă şi ajungând, printr-o prea ciudată potrivealã a sorţii, tocmai acum în sat, nefericitul – care în final se va sinucide – va fi unealta inocentă a răzbunării. Ana îl va învinui pe Dragomir de moartea bietului Ion, învinuire nedreaptă şi nemiloasă, dar care îi oferă prilejul de a glăsui patetic, înaintea ultimei căderi de cortină: „pentru faptă răsplată şi năpastă pentru năpastă". Drama e concepută sub imperiul unor rigori clasicizante, aducând în scenă puţine personaje şi respectând unităţile de timp şi de loc, într-o compoziţie strânsă, tensionată, dar neconsubstanţială înzestrării dramaturgului.

Alte scrieri pentru teatru ale lui Caragiale sunt uşurele, nepretenţioase. Farsa într-un act *O soacră* (sau *Soacră-mea, Fifina*, jucată în 1883) nu-i decât o incoloră comedioară de salon. Pentru opera bufă *Hatmanul Baltag* (1884), cu muzică de Eduard Caudella, Caragiale produce textul în proză, iar Iacob Negruzzi versurile. „Instantaneul" *Începem!...* (1909) are un caracter ocazional, fiind destinat a marca inaugurarea Companiei Davila. Se adaugă *Modern*, un monolog burlesc, şi alegoria *100 de ani*, „revistă istorică naţională a sec. XIX", o însăilare de versuri şi proză din autori români. Ca traducător de opere dramatice, în afară de *Roma învinsă* de A. Parodi, Caragiale a mai realizat versiunea românească a piesei *Hatmanul*, după drama *L'Hetman* a lui Paul Deroulède, şi *Cârdăşia*, după *La Camaraderie* de Eugène Scribe.

Scanned with OKEN Scanner

Asupra destinului creaţiei caragialiene, E. Lovinescu se hazarda cândva într-un pronostic sever: „Cu toată rara intuiţie şi putere de creaţiune – darul cel mai preţuit al unui scriitor – opera lui Caragiale mi se pare săpată într-un material puţin trainic. Timpul a început să-l macine încetul cu încetul... Lipsită de adâncime, de orice ideologie, de orice idealism, de orice suflare generoasă, plină de un pesimism copleşitor, de o vulgaritate, de altminteri, colorată – ea s-a bucurat de prestigiul unei literaturi prea actuale, dar va rămâne mai târziu cu realitatea unei valori mai mult documentare”[26]. O profeţie care, nici pe departe, nu s-a adeverit. Dimpotrivă... De aceea vom apela, pentru final, la aprecierea unui scriitor celebru, care şi-a recunoscut, în mai multe rânduri, un ascendent în Caragiale. E vorba de Eugen Ionescu: „Prin valoarea comediilor de moravuri şi de caractere, scrise, din păcate, într-o limbă fără circulaţie mondială, I.L. Caragiale este, probabil, cel mai mare dintre autorii dramatici necunoscuţi”[27].

---

[26] *Opere*, vol. V, ed. cit., p. *151*.

[27] Eugène Ionesco, *Portretul lui Caragiale*, în *Note şi contranote*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992, p. *153*.

Scanned with OKEN Scanner

Scrieri:

Opere, vol. VI (*Teatru*), ediție îngrijită de Șerban Cioculescu, introducere de Șerban Cioculescu, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", 1939.

Repere bibliografice:

Bucur, Marin, *I. L. Caragiale. Lumea operei*, vol. III, ediție îngrijită de Ștefan Ion Ghilimescu, Pitești, Editura Paralela 45, 2001.

Cazaban, Ion, *Caragiale și interpreții săi*, București, Editura Meridiane, 1985.

Cazimir, Ștefan, *Caragiale. Universul comic*, București, Editura pentru Literatură, 1967.

Cazimir, Ștefan, *I.L. Caragiale față cu kitschul*, București, Editura Cartea Românească, 1988.

Constantinescu, I., *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, București, Editura Minerva, 1974.

Constantinescu, Pompiliu, *Scrieri*, ediție îngrijită de Constanța Constantinescu, prefață de Victor Felea, București, Editura pentru Literatură, 1967, vol. II, p. *16-168*.

Călinescu, Al., *Caragiale sau Vârsta modernă a literaturii*, București, Editura Albatros, 1976.

Dicționarul personajelor din teatrul lui Caragiale, coordonator Constantin Cubleșan, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002.

Elvin, B., *Modernitatea clasicului I.L. Caragiale*, București, Editura pentru Literatură, 1967.

George, Alexandru, *Caragiale*, Editura Fundației Culturale Române, 1996.

Ibrăileanu, G., *Opere*, ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, prefață de Al Piru, București, Editura

Scanned with OKEN Scanner

Vianu, Tudor, *Opere*, vol. II, antologie şi note de Matei Călinescu şi Gelu Ionescu, postfaţă de Matei Călinescu, text stabilit de Cornelia Botez, Bucureşti, Editura Minerva, 1972, p. *259-283, 660-666.*

Vodă Căpuşan, Maria, *Despre Caragiale*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1982.

Scanned with OKEN Scanner

Barbu Delavrancea
– Dramaturgul-orator

S-a născut la 11 aprilie 1858, în Bucureşti. A urmat Facultatea de Drept din acelaşi oraş (1877–1882), pregătindu-se pentru o carieră de avocat. La bară, avea să devină o vedetă a vremii. Fire exhibitivă, de o afectivitate abundentă, cu voluptatea de a se manifesta prin cuvânt, Delavrancea debutează în literatură ca poet. Nu se va afirma, însă, în spaţiul liric. S-a avântat, cu temperamentu-i tumultuos, în publicistică. Scria pasionat, cu nerv polemic şi impulsuri de pamfletar, implicându-se aproape că rapsodic în pledoariile pe care le avea de susţinut. Iată cum îl portretizează Petre Locusteanu: „Când vorbeşte, glasul pare un vâjâit năprasnic de copaci cari se frâng în bătaia apei şi a aerului răscolit, tăiat din când în când de tunete înfiorătoare. Un asemenea copac bătut de vijelie pare întreg trupul său când, la tribună, oratorul Delavrancea se frământă, se îndoaie în ritmul vorbei sale vehemente. Chiar când zâmbeşte cu bunătate senină, râsul în ochii săi furtunateci pare o rază de soare ce se strecoară o clipă printre nouri negri. Parcă e însuşi Viforul”[28]. Şi E. Lovinescu: „Cuvintele zburau învălmăşite, icoanele ropoteau, frazele se desfăşurau şerpuitoare, deschizând privelişti largi: graiul românesc se lumina de o podoabă nebănuită”[29]. Era, potrivit multor opinii, printre care şi

---

[28] *Delavrancea*, în *Cincizeci figuri contimporane*, desene de Iser, Bucureşti, 1913, p. *LXVI*.

[29] *Spectator într-un fotoliu: „Apus de soare” de* Delavrancea, în *Opere*, vol. V (*Pagini de critică. Studii şi cronici*), ediţie îngrijită de Maria Simionescu şi Alexandru George, note de Alexandru George, Bucureşti, Editura Minerva, 1987, p. *253–254*.

Scanned with OKEN Scanner

aceea a unui alt strălucit vorbitor, Titu Maiorescu, oratorul cel mai înzestrat al vremii.

Intrând în politică, nu se distinge prin statornicie. Trece prin mai multe partide – la liberali, la junimişti, la conservatori, ultimii numindu-l în 1899, primar al Capitalei. A fost ministru (în mai multe cabinete) şi vicepreşedinte al Camerei. Cu oratoria-i captatorie, când viforoasă, când ardentă, se pronunţă apăsat, la izbucnirea primului război mondial, pentru intrarea ţării în marea confruntare, năzuind, la fel ca şi ceilalţi politicieni ai timpului, să apuce a vedea o Românie care reintegrează pământul înstrăinat al Transilvaniei. Suferă o traumă atunci când, la Buftea, se semnează o pace, ce părea dezastruoasă, cu Germania. Demisionează din guvern şi, deprimat, se refugiază, ca atâţia alţii, la Iaşi, unde, palid şi răvăşit, îşi trăieşte ultimele zile. A murit la 29 aprilie 1918.

Şi-a exprimat, în câteva articole, opiniile literare. Nu se arăta a fi un admirator al clasicismului şi nici al romantismului. Prefera, în roman, realismul (Balzac, Flaubert) şi, ca prozator, vedea în naturalism o cale de urmat. Dacă elemente naturaliste pot fi percepute în schiţele şi nuvelele lui (unde personajul de marcă specifică este inadaptabilul), scriitorul nu rămâne străin de romantism, chiar dacă decăzut în idilism şi într-un pitoresc excesiv înflorit. În dramaturgie, nu-l agrea pe V. Alecsandri, ca autor de drame istorice; într-o cronică, face o drastică execuţie piesei *Despot Vodă*. Intervine, în această chestiune, T. Maiorescu, care, în articolul *Poeţi şi critici*, e de părere că un poet, din cauza subiectivităţii ce-l stăpâneşte, nu poate fi un critic pe care să pui bază. Delavrancea, iritat, răspunde, dar în polemici Maiorescu era imbatabil.

Între lucirile de sarcasm şi inflexiunea melodramatică, proza lui B. Delavrancea se aşază în tipar tradiţional. Descriptivă, metaforică, înclinată (sub influenţa creaţiei

Scanned with OKEN Scanner

populare) spre fantastic, dar ancorând, cu scrupul hiper-realist, şi în patologic (câteva titluri de volume: *Sultănica*, 1885, *Trubadurul*, 1887, *Paraziţii*, 1892, *Între vis şi viaţă*, 1893). Se impune, ca o capodoperă a nuvelisticii noastre, *Hagi-Tudose* (1903), care se înscrie, tipologic, sub un orizont clasic. Avarul delavrancian îmbină, în alcătuirea lui insolită, grotescul (provocând un râs străbătut de fiori reci) şi tragicul, care pecetluieşte un destin de monoman chinuit de fantasmele patimii lui morbide.

În 1912, încurajat de succesul nuvelei, autorul o dramatizează, dar textul pentru scenă, derapând în anodin, pierde mult din expresivitatea prozei. O altă transpunere pentru scenă a unei creaţii proprii este *Irinel* (1912; premiera, în 1911), care a trezit, în presă, reacţii negative, prejudiciind cariera de om politic a lui Delavrancea; P.P. Carp i-a cerut demisia din minister. Se mai cuvine menţionată drama psihologică *A doua conştiinţă* (1923), ca şi piesa, rămasă neterminată, *Războiul* (din care un fragment s-a publicat în 1959), inspirată de conflagraţia care a absorbit în vârteju-i sângeros şi ţara noastră.

Asupra acestui segment al operei dramatice a lui Delavrancea nu avem temeiuri să stăruim. Vom face o mai lungă zăbavă asupra trilogiei istorice *Apus de soare* (1903), care, potrivit lui G. Călinescu, „atinge valoarea unei creaţiuni de întindere universală”[30], *Viforul* (1910), *Luceafărul* (1910). Cadrul ales pentru această suită de drame este unul şi acelaşi – cetatea de scaun a Sucevei. Iar timpul în care se petrec întâmplările evocate – prima jumătate a sec. XVI – între un „amurg” maiestuos şi trist şi zorii unor vremuri când idealul politic al marelui Ştefan se reaprinde.

---

[30] *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediţia a II-a, îngrijită şi prefaţată de Al. Piru, Bucureşti, Editura Minerva, 1982, p. 572.

Scanned with OKEN Scanner

O lumină de crepuscul învăluie, la ridicarea cortinei, în *Apus de soare*, Curtea voievodului pe care norodul, pentru faptele lui de vitejie întru izbăvirea ţării de urgia atâtor năvăliri, l-a numit şi „cel Sfânt". Ştefan e prezent pretutindeni, chiar şi atunci când nu îşi face apariţia. „Razele" personalităţii lui copleşitoare încă se revarsă asupra celor ce-l înconjoară, cu fulgerări orbitoare, dar şi cu pâlpâiri ce vestesc apropierea sfârşitului. O imensă oboseală s-a adunat în fiinţa greu încercată a Muşatinului care, în cei 47 de ani de domnie, n-a ştiut ce-i odihna. E bătrân şi bólnav, chinuit de o rană la picior care nu se mai vindecă. Meteahna nu-i răpeşte din măreţie, aura lui de cârmuitor înţelept şi cu har de războinic cutezător trezind multora un sentiment de veneraţie. „Soarele Moldovei", cum îl numeşte, cu glas înalt, unul din boierii devotaţi, e proiectat, încă de pe acum, în legendă.

E un adevărat cult, care îi umple de mândrie pe unii, pe alţii îi face să-şi plece fruntea, iar câtorva le cade greu[31]. Un mic grup de bărboşi (Ulea, Drăgan şi Stavăr) îşi mârâie ostilitatea, conspirând împotriva hotărârii domnului de a lăsa ca urmaş la tron pe fiul său, Bogdan-cel-fără-un-ochi, investire menită să asigure o

---

[31] „Ca tată, ca domn, ca bătrân, Ştefan a atins limita de sus a autorităţii, zdrobind orice independenţă, devenind obiect de cult. Lumea îi zice „slăvitul", „sfântul", „împăratul" şi tremură numai la ideea ivirii lui. Vreo împotrivire din partea boierimii nici nu se poate gândi, iar conjuraţia a trei boieri care vor să aducă pe Ştefăniţă pe scaun nici nu e împotriva lui Ştefan, pe care-l cred mort, ori agonic, ci a testamentului său. E de ajuns ca Ştefan să apară şi vinovatul se prăbuşeşte de spaimă. Voinţa domnului e abuzivă, egoistă, împinsă peste limitele morţii şi nu atât cu moartea luptă Ştefan, cât cu ideea că cineva ar fi în stare să strice aşezămintele sale" – G. Călinescu, op. cit., p. *572-573*.

Scanned with OKEN Scanner

continuitate politicii pe care a înţeles să o ducă. (După datină, dacă stăm strâmb şi judecăm drept, complotiştii au şi ei temeiul lor, infirmitatea vlăstarului lui Ştefan, fie şi căpătată în luptă, trebuind fatalmente să-l ţină departe de coroana pe care tatăl său i-o pregăteşte). Adunându-şi, cu o teribilă sforţare, puterile ce scad de la o zi la alta, Ştefan coboară din patul de suferinţă, în care doctorii îi arseseră rana cu un fier înroşit în foc (una din scenele de culminaţie dramatică) şi, cu un năprasnic gest, retează capetele celor trei nesăbuiţi uneltitori. Voinţei sale nimeni şi nimic nu i se poate împotrivi. E autoritatea absolută a unui conducător feudal.

Aici ar fi şi conflictul mai de adânc al piesei, căreia, altminteri, i s-a reproşat tocmai lipsa de conflict[32]. Nu atât între stăpânitor şi supuşii nesupuşi, ci, cum a sesizat o parte a criticii, între voinţa supraomenească a bătrânului „cârmaci" şi un trup suferind, în care moartea a prins să se insinueze. Omul, aşadar, şi Domnul. Sufletul în sublim-tragică încleştare cu trupul[33]. Grandoare şi agonie... Un

---

[32] Titu Maiorescu o socotea „nedramatică". Al. Davila, în „Acţiunea" (1909, nr. 1773), o percepe cam la fel: „un basm frumos, dar nu are însuşirile cerute unei piese de teatru". Şi E. Lovinescu: „meritul nu revine valorii dramatice, ci valorii epice şi poetice". Şi: „nu e o piesă de teatru"; „puterea de evocare lirică a scriitorului şi plasticitatea limbii şi stilului cu elemente cronicăreşti într-un fel de liturghie patriotică, întru nimic scenică, dar sugestivă" dau „un spectacol într-un fotoliu, adică un foarte frumos poem epic" – *Scrieri*, vol. VI (*Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937*), ediţie de Eugen Simion, Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. *307-308*.

[33] „Între sufletul sănătos şi între trupul slăbănogit se dă o luptă cumplită" – Mihail Dragomirescu, *Delavrancea*, în *Scrieri critice şi estetice*, ediţie îngrijită, cu note şi comentarii, de Z. Ornea şi Gh. Stroia, studiu introductiv şi tablou cronologic de Z. Ornea, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969, p. *106*.

Scanned with OKEN Scanner

„poem al voinței"[34], deci, nutrit dintr-o nesfârșită dragoste pentru Moldova. Pentru mult pătimita țară a Moldovei, care a răzbit prin atâtea și atâtea grozăvii. „Eu am fost biruit la Războieni și la Chilia, Moldova a biruit pretutindeni". E icoana ce dăruiește tărie și credință: „cum vru Moldova așa vrusei și eu". O identificare deplină de năzuiri.

Într-o irumpere de amplă respirație, cu accente solemn-bubuitoare, Ștefan retrăiește cu patos, înspre final, dinaintea unei Curți încremenite, o viață de voievod, așa cum a fost ea, într-un veac lovit de neprielnicii: „Oh! pădure tânără!... Unde sunt moșii voștri? Presărați... La Orbic, la Chilia, la Baia, la Lipnic, la Soci, pe Teleajen, la Rahova, la Războieni... Unde sunt părinții voștri? La Cetatea Albă, la Cătlăbugi, la Scheia, la Cosmin, la Leuțești... Unde sunt... bătrînul Manuil și Goian, și Gotcă, și Mihai spătarul, și Ilea Huru Comisul, și Dajbog pârcălabul, și Oană, și Gherman, și fiara paloșului... Boldur?... Pământ!... Și pe oasele lor s-a așezat și stă tot pământul Moldovei ca pe umerii unor uriași!" (*Se oprește ostenit*). Suflarea... bătrânețea... (*Săgetează cu privirea grupul lui Ulea*). C-am cercat să unesc Apusul într-un gând, ca să zic că sunt creștini, și trimeșii mei au bătut din poartă în poartă, rugându-se mai mult pentru ei, să lase războaiele de zavistie și să se ridice împotriva primejdiei obștești a creștinătății. Le trebuia un om?... Era... A fost... Acum e bólnav.... Văzând că rămâi cu făgăduielile, am căutat să unesc Răsăritul (*Fulgeră, plouă repede*). Și-am trimes la unguri, la leși, la litvani, la ruși, la tătari. Au făcut cărări bătând drumurile pustii oamenii mei și degeaba. [...] Când voi fi în fața lui, voi îndrăzni

---

[34] Al. Săndulescu, *Delavrancea*, București, Editura Albatros, 1970, p. *110*; Mihail Dragomirescu, în comentariul la *Apus de soare*, din „Convorbiri critice" (III, 1909, nr. 3), vorbea de „poezia voinței".

Scanned with OKEN Scanner

să-i zic: «Doamne, tu singur ştii ce-a fost pe inima mea, că-n tine am crezut, că nici o deşertăciune nu s-a lipit de sufletul meu, că am stat zid neclintit în faţa păgânilor... Dar toţi m-au părăsit... Doamne, osândeşte-mă după păcatele mele, ci nu mă osândi de pacea cu turcii spre mântuirea sărmanului meu popor» (*Fulgere şi tunete*). Bogdane, turcii sunt mai credincioşi ca creştinii cuvântului dat... Ţineţi minte cuvintele lui Ştefan, care v-a fost baci până la adânci bătrâneţe... că Moldova n-a fost a strămoşilor mei, n-a fost a mea şi nu e a voastră, ci a urmaşilor voştri şi-a urmaşilor urmaşilor voştri în veacul vecilor". Un monolog copleşitor, cu suişuri de ton, desfăşurat în acorduri ca de oratoriu[35].

O scenă puternică este aceea în care, spunând, în crescendo, o rugăciune şi istorisind în fortissimo sfârşitul lui Petru Aron la Răuseni, Ştefan îşi disimulează teribila durere provocată de arderea cu fierul înroşit: „Tatăl nostru carele eşti în ceruri, sfinţească-se numele tău... Vie împărăţia ta... fie voia ta... precum în cer aşa şi pre pământ... Pâinea noastră cea spre fiinţă dă-ne-o nouă astăzi... Şi ne iartă nouă datoriile noastre, precum şi noi iertăm datornicilor noştri... Şi nu ne duce pre noi întru ispită... ci ne izbăveşte de cel viclean... Că a ta este împărăţia şi puterea... şi mărirea... şi mărirea... şi slava în veci... şi puterea". Şi, imediat după asta: „Petru Aron... la Răuseni... întinse cursă fratelui său, tatălui meu Bogdan... Şi când îl străpunse, Bogdan îi zise:... Câine, ce-ai făcut pe fratele tău... Şi când îşi dete sufletul strigă... a! a! o! o!" E aici un maxim de intensitate de emoţionant efect.

---

[35] G. Călinescu: „În *Apus de soare* dezlănţuirea oratorică este extraordinară, sunt părţi de înaltă şi sublimă elocvenţă, la nivelul poeziei lui Victor Hugo şi a lui Eminescu" – op. cit., p. *574*.

Scanned with OKEN Scanner

Dar Ştefan, cu aureola lui mitică, se poate înfăţişa şi altfel decât atunci când îşi ţine, cu o forţă irezistibilă, discursul. El îşi îngăduie, în clipele, rare, de relaxare, să fie apropiat cu cei dragi inimii lui, să vorbească simplu (dar cu tâlc...), să-şi îmblânzească glasul a duioşie ori să şuguiască, grăind sibilinic pentru a da la iveală adevăruri pe care nu le poate împărtăşi cu una-cu două.

Se observă, din cele expuse până aici, că în teatrul delavrancian un loc privilegiat are cuvântul. E o rostire cu înfloriturі, emanând un cărturăresc iz de letopiseţ, colorată cu unele arhaisme („n-a fi putând a fire"), cu muntenisme („dăstule") care, curios, nu zgârie urechea din cale-afară (deşi cu perfectul simplu autorul ar fi putut fi mai parcimonios). Un retorism de anvergură, susţinut de un fior liric (Delavrancea e poet în dramaturgia lui), ca şi liturgic (I. Negoiţescu vorbeşte de o „înveşmântare liturgică"[36]), cu „modulaţii de verset biblic"[37] (D. Micu) şi părând că respectă un principiu simfonic al muzicalităţii. Simetrii (graţie conjuncţiei „şi"), elipse, enumerări contribuie la această impresie. E ca o partitură în canon (*Oana*: „Şi să te duci, să te duci, şi să te-ntorci iarăşi biruitor ca totdeauna." *Ştefan*: „Să mă duc, să mă duc şi să mă-ntorc iar pe Voitiş..."). Nu e (doar) un teatru de lectură, cum aprecia E. Lovinescu, ci un teatru ce oferă celui ce interpretează rolul titular o partitură generoasă. După C. I. Nottara, o memorabilă creaţie a făcut G. Calboreanu; la Iaşi, sunt de amintit Teofil Vâlcu şi Petru Ciubotaru.

---

[36] *Istoria literaturii române*, vol. I, Bucureşti, Editura Minerva, 1991, p. *134*.

[37] Dumitru Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, Bucureşti, Editura Iriana, 1994, p. *321*.

Scanned with OKEN Scanner

O piesă de ecou shakespearian[38], care, urmărind efectul dramatic, se abate de la realitatea istorică, este *Viforul* (1910). După epoca solară – chiar dacă o solaritate spre asfinţit – a „baciului" Ştefan, „sfântul", „ăl mare", o epocă în convulsii, aceea a lui Ştefăniţă. Pînă şi numele, voit sau nu, semnalează o decădere în nevrednicie. De aici, crizele de furie, de furie dementă, ale noului stăpânitor. Exasperat şi, în sinea lui, umilit de prestigiul nepieritor al străbunului, care îşi revarsă, ca o icoană, raza vie peste mintea şi sufletul moldovenilor, Ştefăniţă se dă de ceasul morţii să-i alunge, să-i întunece amintirea. S-a angajat într-o competiţie nebunească, în care nu păstrează nici o şansă. Un orgoliu maladiv îl mistuie, orgoliu de ins complexat, care îşi descarcă invidia fără leac în exaltări iraţionale, în violenţe paroxistice, în odioase crime. Însetat de putere, acest dezaxat îi înlătură fără nici cel mai mic scrupul pe cei ce-i stau în coastă, nemaivorbind de aceia pe care îi simte că-i sunt ostili. Bolnav de epilepsie (infiltraţie naturalistă), Ştefăniţă, scuturat de accese de morbidă febrilitate, ucide şi ca să-şi dovedească, el, un bicisnic, forţa discreţionară, dar şi dintr-o perversă voluptate. Tiran călcând peste cadavre, ca un alt Richard III, nici un strop de omenie nu se întrezăreşte în alcătuirea sceleratului. Sângele îl excită şi el va porunci omor după omor (ar vrea să clădească „un munte" de capete boiereşti), suprimând pe cei ce-i stârnesc ura fie prin laşe lovituri pe la spate (Cătălin, fiul lui Luca Arbore, mai bun arcaş decât Ştefăniţă, e doborât, ca printr-un „accident", la vânătoare), fie prin înscenări mârşave. Zdrobită de durere, Oana rătăceşte prin castel ca, în regatul Daniei, Ofelia în castelul Elsinor. „Vinovat" de a fi fost omul măriei sale Ştefan, portarul Sucevei, Luca Arbore, albit de ani, trăieşte mai întâi, precum Regele

[38] „A recunoaşte autorului un suflu shakespearian nu e o exagerare" – G. Călinescu, op. cit., p. *574*.

Scanned with OKEN Scanner

Lear, durerea amarnică de a-şi fi pierdut băiatul; el însuşi va fi învinuit de trădare şi trimis la moarte. Scena dinaintea decapitării se vrea zguduitoare, ca la marele Will, căutând să stoarcă „lacrămi": „De-acum soarele va arde capul meu... pe ploaie şi pe viscol nu-l voi acoperi... până voi închide ochii şi se va deschide pământul!... Adevărat c-a murit?... Şi nu plâng... Uitaţi-vă la mine, că nu plâng, că nu pot să plâng!... Împrumutaţi-mi lacrămile voastre să plâng la capul lui Cătălin al meu!... O lacrimă... numai una!... Ah! (*Cade grămadă. Boierii plâng*)."

Un paranoic Muşatin degenerat, ce voieşte să domine o ţară care îl respinge. Ei nu vor? Nu-i pasă: „Moldova e a mea!", ţipă el isteric, căutând să-şi îngroaşe glasul. Cum să nu-l vrea, când e „mai bun ca Alexandru cel Bun, mai cu minte ca Mircea cel Bătrân şi mai viteaz ca Ştefan cel Mare"! Rău până la monstruozitate, nevolnicul („De trei ori m-am opintit s-o trag – sabia, n.n. – şi n-a vrut să iasă!") îşi va primi pedeapsa, la fel ca Alexandru Lăpuşneanul în nuvela lui C. Negruzzi, fiind otrăvit de Doamna Tana. În acest fel piere un blestemat, ale cărui apariţii neliniştesc, creând o tensiune prielnică dinamismului scenic.

Delavrancea nu e câtuşi de puţin un „pretins autor dramatic", cum, inept, e de părere Ilarie Chendi[39]. După aprecierea lui Liviu Rebreanu, piesa *Viforul* este „cea mai teatrală dintre toate lucrările dramatice ale autorului. Poate şi cea mai dramatică în înţelesul scenic al cuvântului"[40]. Premiera (din 1909) i-a prilejuit lui

---

[39] *O trilogie de Delavrancea*, în *Pagini de critică*, ediţie îngrijită, studiu introductiv, note şi bibliografie de Vasile Netea, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969, p. *494*.

[40] *„Viforul" cu Tony Bulandra*, în *Opere*, vol. XII (*Cronici dramatice*), ediţie critică de Niculae Gheran, stabilirea textului în colaborare cu Nedeea Burcă, Bucureşti, Editura Minerva, 1987, p. *63*.

Scanned with OKEN Scanner

Petre Liciu o remarcabilă creaţie; în rolul lui Luca Arbore – C.I. Nottara.

Şi în *Luceafărul* (1910; premiera, în 1909, cu Nottara în rolul principal) se răsfrânge umbra luminiscentă a „arhanghelului" Ştefan cel Mare. Însă aici amintirea lui iradiantă nu provoacă, precum în *Viforul*, patimi negative, care să ducă, într-un vârtej de nebunie, la ură generatoare de crime una după alta. Eroul noii drame, Petru Rareş, bastardul (siluetă de vag contur în *Apus de soare*), nu are nimic din sminteala frisonantă a lui Ştefăniţă. Os din osul gloriosului voievod, el pare să fi moştenit ceva din felul de a gândi al titanului. Vrerea lui, ca şi a slăvitului Ştefan, este de a croi Moldovei un destin cât mai ferit de vicisitudini. Mai mult, cătând în zare – într-o zarişte a reveriei! –, Rareş are, într-o străfulgerare, viziunea unui timp când românii, răzleţiţi de capriciile istoriei, se vor uni sub aceeaşi stemă. Întrezăririle lui sunt, pe o coardă lirică, liricoidă, ale unui sentimental: „Eu m-am suit pe Ceahlău şi am făcut ochii roată şi am plâns ascultând ca în vis jalea aceluiaşi neam risipit la trei coroane deosebite..." Sentimentalisme, afectări, dulcegării sunt puzderie în vorbăreţa piesă *Luceafărul*.

Rareş plânge, lacrimile ivite sub gene vădind o inimă sensibilă, dar nu şi o fibră tare de luptător (singur se vede ca pe „o pâlpâire din soarele Moldovii, care s-a stins, o surcea care n-a sărit departe de buştean..."). Şi nici norocul nu-l însoţeşte. S-a vorbit chiar de damnaţiunea acestui personaj, întors în ţară după ani şi ani de pribegie. Boierii, făţarnici şi mişei, inerţiali în orice caz, nu-i sunt alături, ba îl şi trădează, după un scenariu care s-a tot repetat, din păcate, în istoria noastră (dramaturgia exploatând ades acest divorţ). Mâhnirea grea a lui Petru Rareş nimeni şi nimic n-o poate risipi: „Moldova piere cu zile, căci boierii nu vor

Scanned with OKEN Scanner

nici să biruiască, nici să fie biruiți." Lipsit de sprijin, copleşit de oştile de turci, tătari, munteni, leşi, „litvani", idealistul, visătorul fiu al Răreşoaei („Am adăugat la visele marelui Ştefan şi visul meu!") e nevoit să fugă peste munți, ducând cu el obida unui eşec ce nu-i doar înfrângerea lui, a proiectului său politic, ci şi a unei țări sortite să-şi amâne nădejdile de mai bine.

Indiscutabil, *Luceafărul* se situează, față de piesele care au precedat-o, la cea mai scăzută cotă valorică. Acțiune anemică (pe care n-o suplinesc nicidecum numeroasele relatări ale isprăvilor petrecute în afara scenei), personaje fără relief[41], întorsături artificiale de situații. În fine, o diluare a dramatismului, antrenând o sporire, pînă la refuz, a discursivității şi pricinuind o păgubitoare năclăire în metafore, în poematic, într-un stil alintăcios, când nu e prea muiat în lacrimi sau strâns în aforisme.

Verdictul lui N.I. Cocea cade necruțător: „*Luceafărul* e cel mai enorm, colosal, indescriptibil, absurd şi mai anost spectacol de panoramă din câte a văzut chiar scena teatrului Național [...]. Acțiune? evocare? suflu de tragic? viață? Nimic. Tirade umflate ca în discursurile de la Dacia, beție de cuvinte monotonă prin abuz excesiv (sic!), banalități aurite şi o lipsă de gust jignitoare [...]".[42]

Decepționantă cădere de cortină pentru Delavrancea, dramaturgul. Dar el îşi va lua oricum revanşa, în postumitate, prin montările de succes îndeosebi ale dramei istorice *Apus de soare*.

---

[41] „Domnul încetează a mai fi un om, devenind o virtute întrupată, înconjurată de o ceată de alte virtuți, care sunt boierii" – G. Călinescu, op. cit., p. 575.

[42] Nicoară al Lumei [N.D. Cocea], *Luceafărul*, „Facla", I, 1910, nr. 40.

Scanned with OKEN Scanner

Scrieri:

Opere, vol. III, ediție îngrijită, studiu introductiv, note și variante de Emilia Șt. Milicescu, București, Editura pentru Literatură, 1967.

Teatru, ediție îngrijită, cuvânt înainte de Constantin Cubleșan, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1982.

Repere bibliografice:

Cubleșan, Constantin, *Opera literară a lui Delavrancea*, București, Editura Minerva, 1982.

Delavrancea interpretat de..., ediție îngrijită și prefață, tabel cronologic și bibliografie de Al. Săndulescu, București, Editura Eminescu, 1975.

Milicescu, Emilia Șt., *Delavrancea*, București, Editura Sport-Turism, 1986.

Săndulescu, Al., *Delavrancea*, București, Editura Albatros, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

Alexandru Davila

– Proiectul ca operă. Complexul paternității

S-a născut la 12 februarie 1862, la Goleşti, în judeţul Argeş. De origine incertă, probabil italiană, dacă nu franceză, generalul Carol Davila, tatăl lui Alexandru, ar fi fost, potrivit unei legende, fiul pianistului ungur Franz Liszt şi al unei contese. Mama, Ana (născută Racoviţă), era o târzie spiţă de voievod. Nu-i de mirare că unii aveau să-i spună lui Al. Davila – *Stăpânul*.

A predat, scurt timp (în 1882), literatura veche franceză la Azilul de fete „Elena Doamna", unde, cu elevele lui, punea în scenă spectacole. Cu una dintre ele, Hortensia Keminger, se va căsători în 1885, însă mariajul se desface după trei ani; fosta doamnă Davila va avea un rol nefast în viaţa, sfârşită tragic, a lui Odobescu. Şi, fără voia ei, va face ca şi peste primul soţ să se abată un val de acuzaţii, bănuieli, defăimări. S-a presupus că femeia iubită de Odobescu ar fi înlesnit lui Davila accesul fraudulos la manuscrisele încă nepublicate ale autorului *Doamnei Chiajna*. De aici, un întreg scandal.

Dar nimeni nu ar fi putut să conteste că Stăpânul avea teatrul în sânge. Era fatal aproape ca el să ajungă în fruntea Teatrului Naţional (deci şi director general al teatrelor). Iar direcţia lui a făcut epocă în istoria modernă a teatrului nostru. Omul era un reformator, convins de necesitatea unor modificări structurale. Severitatea măsurilor lui va trezi o serie întreagă de reacţii. La asta contribuia şi modul lui de a sfida, cu superbie aristocratică, precum şi ieşirile sale, care ţin de firea-i autoritară, impulsivă, irascibilă. Mână forte, avea să reziste, însă, atacurilor şi campaniilor de denigrare, precum şi manifestaţiilor, cum au fost cele din piaţa Teatrului Naţional, din 13 martie 1906, prin care se cerea

Scanned with OKEN Scanner

„franţuzitului" Davila să nu mai îngăduie pe prima scenă a ţării reprezentaţii în limba franceză. Un autor moral, dacă se poate spune, al acelor convulsii a fost N. Iorga.

Al. Davila, pe care un actor, Ion Livescu, l-a numit „omul teatrului", se pricepea la toate. Putea fi electrician, maşinist, recuziter, pictor, chiar tapiţer. El inaugurează tradiţia de a se deschide stagiunile cu o piesă românească, echilibrează repertoriul făcând loc şi scrierilor autohtone, imprimă montărilor un alt ritm. I-a sfătuit pe interpreţi să evite „declamaţia şi bombasticismul" şi să se adapteze unui stil ce presupune realism psihologic. A căutat să tempereze fudulia solistică a vedetei, „jertfită" – ca la Antoine sau Irving – unui ansamblu unitar. Cu un fler care nu dă greş, promovează o întreagă pleiadă de tineri actori, printre care Lucia Sturdza Bulandra, Marioara Voiculescu, Maria Giurgea, Tony Bulandra, Gh. Storin, Ion Manolescu. Aceştia îl vor şi urma atunci când, după primul directorat (1 fev. 1905 - 13 martie 1908), îşi alcătuieşte o trupă selectă ce va activa sub denumirea de Compania Davila, inaugurată oficial la 1 august 1909. Revenit după trei ani la conducerea Teatrului Naţional (8 oct. 1912 - 4 ian. 1914), Davila arată mai mult tact şi spirit de colaborare, însă aceeaşi ambiţie în a-şi duce la capăt programul de reforme. Dar, iarăşi hărţuit, îşi va înainta, definitiv, demisia.

Se mai destinde în activităţi mondene şi sportive. Dar, la 5 aprilie 1915, se produce încercarea de asasinat, săvârşită asupra sa de un servitor cu deprinderi rele. Tudor Arghezi, în „Cronica", scrie un necrolog[43], semn că se răspândise vestea morţii lui. Constituţie robustă, Davila supravieţuieşte (avea să moară la 19 octombrie 1919, la Bucureşti), însă tot restul vieţii va rămâne ţintuit într-un fotoliu, neputând să scrie şi vorbind anevoios.

---

[43] *Alexandru Davila*, „Cronica", I, 1915, nr. 6.

Scanned with OKEN Scanner

Ca o ironie a soartei, abia în aceşti ani de pătimire are mai mult răgaz pentru literatură. El dictează articole, versuri, scenete, amintiri, publicate în „Rampa", „Scena", „Gândirea"; o parte dintre aceste colaborări va fi reluată în „reculegerile" sale, *Din torsul zilelor* (trei volume). Singularitatea acestui scriitor mult timp controversat şi contestat vine din aceea că, autor al unei capodopere a teatrului nostru istoric, restul producţiei lui literare pare, cu puţine excepţii, al unui diletant. Poet, uneori, în *Vlaicu Vodă*, poate şi în *Sutaşul Troian*, Davila nu-i, altfel, decât un agil tehnician al stihuirii. O parte dintre poeziile lui sunt bune de recitat – la şezători, la sindrofii, pe scenă. Unele stanţe au o muzicalitate ce consună cu lirismul tiradelor lui Vlaicu, din drama *Vlaicu Vodă*: „Duh al neamului ce ştie dulcea vorbă dor, ce sună / Din pojghiţă de mesteacăn doina, cântec bătrânesc, / Ce pricepe şi ce simte ce e datina străbună, / Pavăza şi călăuza sufletului românesc."

O individualitate mult mai bine definită are omul de teatru. După el, teatrul, ca manifestare a frumosului, trebuie să provoace o înălţare sufletească – o replică, desigur, faţă de exagerările naturaliste. Şi, mai departe: „teatrul trebuie să fie oglinda Naturii, oglinda sufletului omenesc" (*Romanul şi drama*), el oglindind nu realitatea ca atare, ci „iluzia realităţii" (*Sufletul curat*). Davila, care se supune dogmei celor trei unităţi, acceptă inovaţiile, dar numai înlăuntrul unor structuri de mult constituite. Preceptele lui sunt coerenţa logicii conflictului, concizia şi claritatea, aşa cum se ilustrează în tragedia clasică.

Îmbinând comentariul de spectacol cu discuţia teoretică, Al. Davila e un cronicar dramatic sincer („Sinceritatea este probitatea criticii") şi numai aparent îngăduitor, propunându-şi să nu se lase orbit nici de pică, nici de vreo prejudecată. Îi place Caragiale (comediile, nu

Scanned with OKEN Scanner

şi *Năpasta*), dar păstrează rezerve faţă de B. Delavrancea (*Apus de soare*) şi Hasdeu (*Răzvan şi Vidra*).

În ce priveşte interpretarea, criticul insistă asupra „intuiţiunii dramatice", precum şi asupra rostirii, care trebuie să pară naturală, fără nimic sforăitor, fără „*ragete* şi *poze*" (*Regisorul*). În dezacord cu paradoxul lui Diderot, actorul e privit ca o „*păpuşă însufleţită*", ceea ce ar părea că trimite la „actorul-marionetă" al lui Gordon Craig – însă, atenţie!, „musai păpuşa să aibă suflet" (*Păpuşa însufleţită*). „Păpuşa", adică actorul, care „e mai mult decât un om, e întreaga omenire", „un microcosm" (*Sufletul curat*). Interpretului i se cere să întruchipeze întocmai „personagiul văzut de autor" şi mai cu seamă „partea sufletească" (*„Adrisantul necunoscut"*).

Vorbind mereu de fidelitatea jocului de scenă, Davila susţine implicit primatul textului. Regizorul, „purtătorul de cuvânt al autorului", e poftit să fie un „apărător îndârjit al operei", căreia nu are voie să-i modifice nici litera, nici sensul. Altfel, totul devine o harababură, mai ales dacă decorul se înlocuieşte prin perdele sau „alte alea" (*Regisorul*). Putem spune fără să greşim că Al. Davila, cu toată libertatea lui de spirit, era un conservator.

În creaţia sa literară aproape nimic nu prevesteşte, şi mai apoi nici nu confirmă, o piesă cum este *Vlaicu Vodă*, moment de graţie al unei inspiraţii din cale-afară de capricioase. Textele sale dramatice, mai toate, nu sunt decât nişte improvizaţii uşurele, destinate unor reprezentaţii mondene: *Le Cotillon* (1900), *Basmul cu domniţa din vis* („Adevărul de dimineaţă", 1904). Alte scenete, folclorizând sprinţar, rămân străine şi de teatru şi de poezie: *Duda şi Mura. Horă* (1917), *Vorbe de clacă. Povestiri de altădată*. Câte o „lozincă" trimite la *Vlaicu Vodă* sau la *Sutaşul Troian*: „Domnul [...] una-i cu domnia". Şi, tot aşa, acest îndemn la înţelepciune: „Căci nu

Scanned with OKEN Scanner

face o lăscaie / Lupte, bătălii, războaie, / Ca să-nfăptuieşti un *drept*. / Ca să treci peste hotare, / Dând popoare la popoare / Şi să faci o ţară mare, / Fii mintos, fii înţelept." Apoi, un şirag de cuvinte, asemenea celor crestate în tiradele lui vodă Vlaicu: „Doruri, vise, năzuinţe."

Demnă de pana autorului lui *Vlaicu Vodă* este, într-o măsură, doar tragedia *Sutaşul Troian*, din care Davila a scris un singur act („Rampa", 1911). E în fapt o continuare a proiectatei trilogii *Mirciada* (în varianta iniţială – *Român Grue*), ce urma să fie alcătuită din *Vlaicu Vodă*, *Dan Vodă*, *Mircea cel Bătrân* (ultimele două, nescrise). Curioasă, totuşi, această statornicire în ipostaza de dramaturg virtual! Marcat s-ar spune – literar vorbind – de complexul paternităţii, Davila ţine cu orice prilej să demonstreze că e un autor dramatic. Proiecte de comedii şi drame, traduceri rămase în manuscris... S-ar părea că e un caz bizar de sterilitate sau poate de istovire rapidă a capacităţii creatoare.

Sutaşul Troian, personaj croit în dimensiuni ce se vor monumentale, e un neînduplecat apărător al ideii de *domnie*: „Domnul trece, Domnia rămâne". Dilema clasică – dilemă ce intervine şi în *Vlaicu Vodă* – între sentiment şi datorie se rezolvă, cu tot chinul lăuntric, prin crâncena biruinţă a datoriei. „Lozinca" bătrânului oştean e săpată în granit: „ţara, datina şi sfânta lege". Datina străbună... „*Sfânta cruce, ţara mumă, datina şi Domnul lor*". Vers ce trimite, prin ideaţie şi rezonanţă, la piesa de care ne vom ocupa mai jos.

Într-una din poeziile sale, *Pe un album neînceput*, Al. Davila îşi privea lucid destinul: „Vezi că Ursitele aşa m-au făcut; / Tăgăduit să fiu, sau neştiut". Tăgăduit, cu asupra de măsură, a fost! Calomnii, atacuri violente, procese... Tudor Arghezi şi Al. Macedonski l-au negat ca scriitor. Ilarie Chendi, la premiera piesei *Vlaicu Vodă* (12 fev. 1902), îi refuză orice apreciere pozitivă.

Scanned with OKEN Scanner

Alţii şi alţii (N. Ţinc, Caion, Petre Locusteanu) au încercat, cu fel de fel de insinuări, dar şi cu argumente care puteau da de gândit, să-l acuze că şi-ar fi însuşit un manuscris al lui Odobescu. A fost, după expresia lui Arghezi, un „omor ritual". Iar Davila, ciudat, s-a apărat cu stângăcie.

Vlaicu Vodă este o construcţie clasică în decor romantic. Cota de modernitate a dramei e dată de finețea psihologică pe care o manifestă protagonistul, precum şi de fizionomia lui cu dublu reflex – voievod al unor vremuri de neguroasă restrişte, dar şi, într-o proiecţie arhetipală, erou tragic al unor permanenţe istorice. Nevoit, sub amenințarea unui eşec dezastruos, să acționeze cu prudență, Vlaicu valorifică, într-o formă rafinată, experiența poporului însuşi, deprins de vitregiile istoriei să tacă şi să rabde, în aşteptarea unui prilej potrivit pentru a acționa.

Întâmplările, plasate într-un vag cronologic („pe la 1370"), se desfăşoară la Curtea de Argeş, cetatea de scaun a Țării Româneşti. După lupte victorioase împotriva rigăi Ungariei, Ludovic de Anjou, zădărnicite însă printr-o uneltire a Doamnei Clara, mama vitregă a lui Vlaicu, acesta se vede silit să se retragă; mai mult, lăsându-şi ca ostateci sora şi cumnatul, aproape că îşi pierde orice libertate de mişcare. Şi atunci, cu o viclenie de iscusit jucător, voievodul adoptă o tactică prin care îi contrariază pe cei din jur, care ajung să-l suspecteze de trădare. Cu o mască de smerenie şi de falsă umilință, el îşi asumă rolul ingrat al unui domnitor bicisnic („domn fără domnie şi voivod fără norod"), temător şi şovăielnic, uşor de manevrat de către viforoasa Doamna Clara. Astfel îşi poate urzi țesătura unui plan pe care îl înfăptuieşte cu infinite precauții. E nevoie, pentru a birui adversitățile ce-l împresoară, nu numai de un pumn de

Scanned with OKEN Scanner

fier în mănuşă de catifea[44], dar şi de un mare talent de actor. Cârmaciul valah este, într-adevăr, un actor de rasă, virtuoz în arta simulării, a dedublării, obedient la nevoie, linguşitor cu un licăr ascuns de ironie, controlându-şi fiecare gest şi fiecare cuvânt, făcând pauze de efect, ştiind să tacă, dar şi să-şi pună în valoare, cu voce caldă, elocvenţa. Vlaicu nu poate fi decât creaţia unui om de teatru, aşa cum era Davila şi cum nu a fost Odobescu[45]. Un considerent care, în „procesul" ce i s-a intentat, nu a trecut nimănui prin minte.

Unitatea de timp, care reglează ritmurile dramei, e dată de cele trei zile obsedante („peste două zile, trei...") pe care Vlaicu le invocă mereu. E intervalul de care ostatecii, sloboziţi din captivitate, au trebuinţă pentru a se înapoia teferi în ţară. Supuşenia părelnică a domnitorului reuşeşte să înşele într-o măsură vigilenţa Doamnei Clara. Dar nu de tot, teribila femeie (înrudită tipologic cu Doamna Chiajna, din nuvela omonimă a lui Odobescu, Vidra, soaţa lui Răzvan, din „poema dramatică" a lui Hasdeu, Ringala, din piesa cu acelaşi titlu a lui Victor Eftimiu) nefiind lipsită de instinct: „Eu, ce port şi pentru tine mândra stemă basarabă / – Grea povară, pentru care biata-ţi frunte e prea slabă – / Eu, ce sunt spre mântuirea ta ş-a-ntregului norod, / Eu, de viţă palatină, eu, soţie de voivod, / Eu, eu, pavăza domniei, sufletul ce duce ţara, / Eu, puterea, eu, stăpâna, în sfârşit, eu, doamna Clara, / Am ajuns de râsul lumii, ş-al boierilor, ş-al tău, / Înfruntată, dosădită, o batjocură, eu!

---

[44] „Vlaicu e întruparea Principelui lui Machiavelli pe pământ românesc" – G. Călinescu, *Istoria literaturii de la origini până în prezent*, ediţia a II-a, îngrijită şi prefaţată de Al. Piru, Bucureşti, Editura Minerva, 1982, p. 579.

[45] E şi o partitură ofertantă pentru actori: C. I. Nottara, Aristide Demetriade, Zaharia Bârsan, G. Vraca, G. Calboreanu, G. Popovici.

Scanned with OKEN Scanner

eu!"). Maghiară de origine şi catolică fanatică, maştera e un personaj exponenţial, ilustrând, cu accese de furibundă aroganţă, tendinţele expansioniste ale regatului maghiar. Tendinţe ce se slujesc de argumentul brutal al puterii militare, dar şi de stratagemele propagandei papistăşeşti, cu ademeniri „către-apus, unde-i ştiinţa şi lumina". Dar oare lumina nu venea într-adevăr dinspre Apus?...

Insinuarea, cu substrat politic, a catolicismului provoacă, natural, replica pământenilor de credinţă ortodoxă. Accepţia *datinei*, în *Vlaicu Vodă*, este, prin urmare, aceea de temei spiritual al existenţei unui neam („Ţine datina străbună ca credinţa-n Dumnezeu!"). Doamna Clara o desconsideră, cu ţâfnă, ca pe o „cătuşă pusă propăşirii", ceea ce ne-ar putea da de gândit, dacă ei i-ar păsa într-adevăr de această propăşire[46]. Şi apoi, cum ar putea fi dezmoştenit un popor de sufletul lui adânc: „năzuinţe", „doruri", „vise"?... Cu o fervoare împinsă în emfază, banul Mircea se revoltă: „Nu se sfărâmă veacurile ce-au trecut! / Şi cu veacurile acelea datina ni s-a făcut. / Doamnă, datina străbună e mai mult decât o lege. / Domnul ce-şi cunoaşte ţara, din chiar traiul ei culege / Obiceiuri de tot felul, trebuinţe de-orce soi, / Năzuinţe, doruri, vise, ure, patime, nevoi. / El le cerne, le frământă, le topeşte, le strecoară, / Şi le toarnă, ca-ntr-o matcă, în cuvântu-i către ţară. / Din aceste vorbe-nalte ale domnilor români, / Timp de veacuri,

---

[46] „Ce e datina? O lege! Zi-i o lege strămoşească / Bună în vremuri, dar ce poate să nu se mai potrivească / Celor ce cu propăşirea s-au născut la vremea lor. / Datina e o cătuşă pusă propăşirii la picior. / Voi, în graniţele voastre, de cu veacuri îngrădiţi, / Că schimbatu-s-a la faţă lumea, nici nu bănuiţi / Şi-n voi înşivă privind-o, v-aţi închipuit, firește / Că de stă pe loc românul, nimenea nu propăşeşte." Şi încă o replică spre luare aminte: „Dar eu vreau, din adormirea-i, ţara voastră să v-o-ndrept".

Scanned with OKEN Scanner

neamul ţese datina de la bătrâni. / Pruncul de la sân o soarbe-n fiecare strop de lapte; / Leagănul, în care doarme, i-o şopteşte-n blânde şoapte; / I-o mai spune vechiul basmu de bunică povestit; / Doina lung i-o cântă-n frunză când e vârsta de iubit; / Arcul, ghioaga din perete pururi i-o aduc aminte; / O citeşte-n pomenirea de pe lespezi de morminte. / Şi sub pajera cu cruce, dezmierdându-şi visul său, / Sufletul i-o face una cu credinţa-n Dumnezeu". Grandilocvenţa nu izgoneşte freamătul de lirism.

Din spaţiul închis, de sumbre orizonturi, pândit de forţe potrivnice, hrăpăreţe, Vlaicu nu se poate despresura decât contractând utile alianţe, menite să întărească neatârnarea ţării, ocrotind de factori agresivi „crucea, neamul şi moşia". Una dintre alianţele plănuite este căsătoria Ancăi, sora domnitorului, cu „kralul" sârb Simon Stareţ. Numai că Anca e iubită de tânărul Mircea Basarab, cel care va intra în istorie ca Mircea cel Bătrân. Imaginea lui, în piesă, e surprinzătoare. Cinic şi fără scrupule, turmentat de elanuri tulburi, el este mânat de o ambiţie care îi aboleşte simţul moral: „Cuget, inimă şi râvnă, vreau putere, vreau mărire! / Da, orcum, prin orce mijloc, prin trădări, prin răzvrătire / Vreau domnia, da, orunde; vreau coroana, pe-a orcui." Într-un impuls scelerat, încearcă să-l înjunghie pe Vlaicu. Dar pumnalul se opreşte în pieptul lui Român Grue, devotatul slujitor al domnului. Printr-o neaşteptată decizie, în disensiune cu logica piesei, voievodul îl absolvă pe nesăbuit, pedepsit îndeajuns prin spasmele conştiinţei şi hărăzit oricum, fiind viţă de Basarab, unui destin aparte. Mircea, deci, va fi să fie „pavăza şi braţul" său.

Pomenind chinurile şi durerile ţării urgisite, monologul din final al lui Vlaicu Vodă e o izbucnire nestăvilită a unor trăiri îndelung comprimate: „Chinuri? Tu vorbeşti de chinuri? Chin, a inimii bătaie? / Chin? O

Scanned with OKEN Scanner

clipă de nădejde, o-mboldire, o văpaie / Ce s-aprinde cu-o privire, ce cu-o lacrimă s-a stins / Şi din care numai rodul fără vlagă iese-nvins! / Chinuri! Dar deşteaptă-ţi mintea, dar te uită-n neagra zare! / De eşti om, fă-ţi ochii roată peste ţară şi hotare. / Chinuri! Dar priveşte sînul bietei noastre de moşii. / Numără, de poţi, pe dânsul urmele de vrăjmăşii, / Prin palaturi, prin colibe, jos, la şesuri, sus, la munte! / Despicate de cu veacuri, rănile-i sunt încă crunte; / Sabie şi foc, din vale, din deal, sabie şi foc! / Ani de groază şi de sânge mulţi... de linişte, deloc! / Veşnic lupta pentru lege, veşnic lupta pentru nume / Mor flăcăii înainte de moşnegi şi chiar de mume! / Roşul focului pe ceruri, roşul sângelui pe-ogor; / Dacă mor de fier sau pară, chiar ei nu o ştiu, dar mor; / Şi, murind, sărută sânul ţării mume, căci îi doare / Plînsul ei bătrân pe-obrajii încă-a unui fiu ce-i moare! / [...]. Iată chinurile noastre, şi cu ele, doruri, vise, / Pe moşia strămoşească-n lung şi lat, cu sânge scrise! / Iată chinurile mele, ale unui domn român, / Basarab, de sine vrednic şi de numele-i bătrân [...] ". Inexistente în textul de la premieră (şi în acela al primei ediţii, din 1902), aceste versuri de 16 silabe (înrâurire hugoliană) au fost compuse pentru cea de-a doua ediţie, probă care a contat în „afacerea" tristă a paternităţii puse la îndoială.

O prezenţă enigmatică, dar de transparentă semnificaţie simbolică, este Român Grue, „statornic reazem" al domniei, acela care „pururi, cade jertfă", întruchipând „strâmoşeasca legătură dintre scaun şi popor". Prin acest erou, persuasiv triumf al discreţiei, tot numai tăceri grele de-nţeles, Al. Davila încearcă să sporească prin... „amuţire" posibilităţile de sugestie ale unui teatru altminteri discursiv. E ca o convertire, dinspre retorism spre negaţia lui absolută – expresia pur gestuală, asimilată sistemului de semnalizări alegorice al dramei.

Scanned with OKEN Scanner

Scrieri:

Vlaicu Vodă şi alte scrieri despre teatru, antologie, tabel cronologic, bibliografie de D. D. Panaitescu, prefaţă de Marian Popa, Bucureşti, Editura Albatros, 1975.

Repere bibliografice:

Alexandru Davila interpretat de..., antologie, prefaţă, tabel cronologic şi bibliografie de Suzana-Carmen Dumitrescu, Editura Eminescu, Bucureşti, 1982.

Alexandru Davila şi teatrul, texte alese şi prezentate de Marin Manu Bădescu, Bucureşti, Editura Unitext, 1996.

Ciopraga, Const., *Literatura română între 1900 şi 1918*, Iaşi, Editura Junimea, 1970, p. *603-611*.

Lovinescu, E., *Scrieri*, vol. VI, ediţie de Eugen Simion, Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. *85-86, 108-110, 301-304*.

Micu, Dumitru, *Început de secol. 1900-1916. Curente şi scriitori*, Bucureşti, Editura Minerva, 1970, p. *532-539*.

Popa, Marian, *Forma ca deformare*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1975, p. *69-83*.

Vasiliu, Mihai, *Al. Davila*, Bucureşti, Editura Academiei, 1965.

Zaciu, Mircea, *Un personaj balzacian: Alexandru Davila*, în *Bivuac*, Cluj, Editura Dacia, 1974, p. *98-107*.

Scanned with OKEN Scanner

George Ciprian

– Un „măscărici" şi ai lui candrii

Numele lui adevărat era Gh. Constantin-Constantinescu. S-a născut la 14 iunie 1883, în Buzău. A urmat, la Bucureşti, Liceul „Gh. Lazăr", unde a fost coleg cu Urmuz, după care, ambiţios, s-a înscris la Facultatea de Litere şi la Facultatea de Drept. După un an, i-a venit ideea să facă şi Conservatorul, care putea să-i fie de folos, mai târziu, în prestaţiile din barou. Student în clasa lui C.I. Nottara, va absolvi în 1907, în acelaşi an ajungând societar cl. I la Teatrul Naţional din Craiova. Nu rămâne mult în Bănie, în anul următor încercându-şi norocul la Naţionalul bucureştean, unde, însă, la început e un simplu figurant. Curând va primi şi roluri importante, în câteva realizând creaţii lăudate de critica vremii – Richard III şi Macbeth, din tragediile shakespeariene, Franz Moor, din *Intrigă şi iubire* de Schiller, Krogstadt, din *Nora* de Ibsen, Rogojin din *Idiotul*, după Dostoievski, Sbilţ, din *Patima roşie* de Mihail Sorbul şi, mai ales, Jean, din *Domnişoara Iulia* de Strindberg. I se potriveau personajele sumbre, cu izbucniri de violenţă, deşi firea lui nu era asta. În lumea teatrului, i se spunea Omul. Dar avea o înfăţişare de „buldog" (cum se autocaracterizează), masivă, aspră, colţuroasă, care nu-l recomanda decât unui anumit gen de partituri. Moare la 7 mai 1968, în Bucureşti.

Cu tot primitivismul figurii[47], Ciprian era o natură înzestrată cu un ascuţit simţ de observaţie şi o

---

[47] „Masiv, brutal în vorbă, cu un cap pătrat în care gândirea pare a se chinui, el lasă să se vadă pentru ochiul perspicace o lumină scurtă de inteligenţă adâncă în fundul pupilelor sale" – G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediţia a II-a, îngrijită şi prefaţată de Al. Piru, Bucureşti, Editura Minerva, 1982, p. *921*.

Scanned with OKEN Scanner

gândire plină de miez. O dovedesc scrierile lui: romanul, cu pasaje savuroase, *Soț ori făr' dă ori Odiseea lui Haralambie Cutzaftachis* (1936) și, îndeosebi, șugubețele suveniruri din *Cutia cu maimuțe* (1942) și *Măscărici și mâzgălici* (1958), cu portretistica și cu umorul care le dă relief.

Oricât „măscăriciul" și-a făurit un bun renume, izbânda mare, pentru G. Ciprian, a fost să fie aceea a „mâzgăliciului". Cariera lui literară e oarecum neobișnuită, cu manifestări rare și surprinzător de inegale. Nimic nu anunța o piesă ca *Omul cu mârțoaga* (1927, un fragment în „Sinteza"; premiera în același an, cu G. Calboreanu în rolul principal), cele câteva încercări anterioare (versuri, scenete, chiar o piesă în cinci acte – pierdute toate), nefiind probabil decât niște naive juvenilități. Așa încât, atunci când „comedia ecvestră" și-a început seria triumfală, unele voci, cu argumentul doar al suspiciunii, au lansat acuzația, mai mult sau mai puțin voalată, de furt literar. În această inelegantă versiune adevăratul autor era socotit Urmuz, al cărui spirit a înrâurit într-adevăr piesele autorului pe care îl comentăm. Un schimb violent de replici izbucnește între Tudor Arghezi (în „Bilete de papagal") și G. Ciprian (în „Cuvântul"), a cărui mânioasă ripostă, de o extremă agresivitate, dovedea convingător că dramaturgul contestat putea fi un pamfletar redutabil.

Citită, mai întâi la „Contemporanul", apoi în cercul „Sburătorului", „comedia amară" *Omul cu mârțoaga* ar fi, în formularea autorului, „o pildă vie a felului ideal cum e răsplătită credința". Parabola piesei se bizuie pe o confruntare a esenței cu aparența – obsesivă la Ciprian –, desfășurată într-un spațiu al limpezirilor morale. Arhivarul Chirică, „ființă anapoda" în ochii multora, e un idealist, care încearcă să se sustragă realității meschine și brutale refugiindu-se într-un

Scanned with OKEN Scanner

trai modest, de o umilitate ce pare o formă de înţelepciune. În existenţa lui cenuşie intervine însă o împrejurare care face din oropsitul slujbaş obiectul batjocurii generale. Chirică îşi cumpără un cal prăpădit, o mârţoagă răpciugoasă, „regele gloabelor", mereu ultimul în cursele de pe hipodrom. Cu un dar al său de a desluşi dincolo de ce se vede, arhivarul nu se lasă înşelat de aspectul derizoriu. Fascinat de „nălucirile" viziunilor sale, el îşi apără presentimentul cu îndărătnicie, cu perseverenţă, cu o energie morală care supradimensionează personajul, dându-i irizări simbolice.

Viaţa lui devine un chin, îndurat cu stoicism şi resemnare. Cu cât, însă, persecuţiile se înteţesc, statura morală a lui Chirică sporeşte, se înalţă. Şi „minunea" – după tipicul expresionist[48] –, o minune de coloratură biblică, se săvârşeşte, recompensând capacitatea lui de jertfă şi dăruire. Explicaţia trimite la revelaţiile şi calvarul Nazariteanului: „Fiindcă el singur a văzut ce toţi laolaltă n-au fost în stare să vadă. Fiindcă l-au lovit cu bice şi acuma simt nevoia să-i lingă rănile". Piesa capătă, de la un moment dat, anumite răsfrângeri de blândă irealitate. Omul simplu şi cuminte e încununat parcă de un nimb nepământesc, el suferă şi rabdă, ispăşind prin supliciul lui păcatele celor ce l-au nedreptăţit, rezistând tuturor încercărilor pentru că în el arde o „candelă", pâlpâie o „lumină", care îi conferă o aură de vizionar („visez cu ochii deschişi"). Când mârţoaga

---

[48] „Un anumit colorit realist-pitoresc, pe care piesa îl păstrează, a împiedicat să i se distingă adevărata structură. Aceasta trădează, cum reiese limpede, înrudiri profunde cu tipul de alcătuire al dramelor expresioniste, preocupate să înfăţişeze o «transformare sufletească» radicală sub efectul dragostei pentru om, împinsă până la «jertfă»" – Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie*, vol. II, Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. *81*.

Scanned with OKEN Scanner

începe să câştige cursă după cursă, cei ce l-au ofensat şi umilit vin, unii după alţii, să facă penitenţă, i se prosternează la picioare, într-un fel de extaz, ca înaintea unui sfânt, şi totul ia proporţii delirante. Tot astfel se comportă şi Ana, întoarsă acasă: „Iartă-mi mie, păcătoasa!... E un sfânt, Priviţi lumina din jurul capului său".

Miza etică a piesei contrapune, într-o antinomie caracteristică dramaturgiei lui Ciprian, însuşirile sufleteşti preţioase (frumuseţea lăuntrică, „uitarea de sine", omenia) acelor naturi pervertite ilustrate în piesă prin profitorul Nichita, cu egoismul lui de „fiară"[49] şi, oarecum, prin coruptibila Ana, nevasta *terre-à-terre* a lui Chirică, „pisica sălbatică", păcătoasa, cum singură recunoaşte, care cade uşor în braţele avide ale musafirului. La fel ca şi în alte scrieri ale lui Ciprian, o seamă de personaje sunt denominate abstract, categorial, într-o manieră proprie teatrului pe care l-am invocat. Comedia, în care se deapănă o înţelepciune tristă, îşi are lirismul ei infuz, discret elegiac uneori, alteori, în clipele de exaltare sufletească, cu o vibraţie mai intensă.

În colaborare cu Ion Luca, G. Ciprian semnează drama *Iuda*, care tinde să reabiliteze figura lui Iuda, prototip al sperjurului odios. Personajul este astfel regândit încât să apară ca un campion fanatic al luptei naţionale, vrăjmaş neînduplecat al stăpânirii romane, pe care se zbate s-o înlăture prin orice mijloace. Vinderea lui Iisus se tălmăceşte, prin acest mod de a citi Sfânta Scriptură, ca un gest inevitabil, îndreptăţit prin patriotism.

„Comedia serioasă" de sclipitoare ingeniozitate *Capul de răţoi* (1940; premiera în 1940, în regia

---

[49] „Lupta dintre lumea cărnii şi cea a spiritului se reflectă obsedant în bestiarul emblematic al comediei: *fiara* şi *mârţoaga*" – Ion Vartic, *G. Ciprian, comediantul şi sfântul*, în *Modelul şi oglinda*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1982, p. 243.

Scanned with OKEN Scanner

autorului; în rolul lui Ciriviş – Nicolae Bălţăţeanu, în Macferlan – Ion Finteşteanu), joc aparent extragavant al fanteziei, este o parabolă în duh urmuzian, care îşi disimulează înţelesul simbolic prin verva ludică. O farsă năzdrăvană (un şir de farse...), născocită de o „bandă", de un cvartet de tineri nonconformişti (între ei îşi zic „pahuci") dintr-o pornire de frondă şi care se consumă într-o gesticulaţie contrariantă, câteodată şocantă de-a dreptul. Cei patru histrioni, la care puritatea simţirii se împleteşte cu frenezia unei imaginaţii candrii, se numesc, insolit, Ciriviş (alias Urmuz), Macferlan (Ciprian însuşi), Bălălău şi Pentagon şi ei alcătuiesc excentrica „societate" „Capul de răţoi", cu sediul într-un pom, în care locuiesc precum într-o iluzie („cuibul acela poetic", „castel aerian"). Ciudăţeniile, teribilismele, inventivitatea potcaşă ascund însă, sub gesturile ce par gratuite, o revoltă, un protest, radical în fond, naiv în fapt, ţintind să dinamiteze inerţia şi rutina, conformismul anihilant, automatismele care înlănţuie fiinţa, alterând-o în autenticitatea ei genuină. Prin poznele şi exhibiţiile lor burleşti, epatând sau stârnind perplexitate, scandalizând prin bufonerii şi cucerind prin elanul generos al inimii, aceşti cavaleri ai unei himere ar voi să desfidă tot ceea ce abate viaţa din rosturile ei fireşti: să zdruncine, adică, nişte tipare sau structuri înţepenite, să smulgă măştile (un simbol al falsificării şi al găunoşeniei este barba impozantă a lui Dacian, firoscosul personaj ce întruchipează politicianismul demagogic), să accelereze „pulsaţiile", să învioreze „cadenţele", desţelenind natura adevărată a firii şi a gândirii. Violentarea formelor şi a obişnuinţelor rigide şi opresante, sub semnul unui idealism moral neţărmurit, ar presupune o „ieşire din linie", „din liniile trase cu tibişirul obişnuinţelor", un conflict tăios cu „bătrâna doamnă *Logica*", în cârdăşie cu „eternul domn *Interes*".

Scanned with OKEN Scanner

Ce face banda de „pahuci"? Năzbâtioşii se învelesc în cearşafuri, apărând, noaptea, ca nişte fantome înaintea câte unui trecător, ronţăie bucăţele de lemn muiate în vin şi murmură: „Vin cu lemn! Vin cu lemn", se învârt într-un picior în jurul unor cetăţeni perplecşi, se ridică, toţi împreună, pe vârfuri, îşi flutură braţele, însoţindu-şi gestul cu formula, repetată, „Ca o pasăre de pradă", sar într-un picior, stau într-un picior, intră în prăvălii şi întreabă: „Cum spuneaţi că daţi caracatiţa?" şi, mai ales, postură care va contamina întreaga urbe, se lasă pe vine.

E exasperare reală şi o suavă finalitate în toată această bravadă, uneori frivolă, alteori trăsnită, în această gimnastică a minţii în care „voluptatea sondărilor în vid", pe muchia ce desparte raţiunea de „nebunie", cochetează, pe alocuri cu excesivă lejeritate, cu ilogicul clamoros, cu absurdul, ca jucăuş paradox. Cultul pe care îl „oficiază", cu o candidă fervoare, năstruşnicul grup e inspirat de fantasma unui adevăr incoruptibil, propovăduind dragostea şi solidaritatea umană.

Scrisă cu nerv satiric şi cu un viu simţ al grotescului, piesa, mai şi deviind în jovialităţi uşurele şi prostioare sentimentale, îşi divulgă tezismul inocent în finalul convenţional, obişnuit la G. Ciprian. Zănaticii îşi dau mâna chiar şi cu hirsutul Dacian, care, sub înrâurirea lor, pare să-şi fi regăsit vibraţia de omenesc. Iar ceilalţi... „Se opresc, se uită unii la alţii, zâmbesc, îşi strâng mâinile şi... chiar se îmbrăţişează". Fiindcă „au descoperit că-s oameni". Ca în cea mai... utopică dintre utopii.

Prin ritmul derutant, prin sugestia unei libertăţi absolute a spiritului, care provoacă şi întreţine un balans între sens şi nonsens, susţinută într-un dialog de virtuozitate „paralogică" (formulă folosită de Ciprian pentru proza urmuziană), comedia *Capul de răţoi* consună cu textele de avangardă. Anticipând teatrul

Scanned with OKEN Scanner

absurdului, prefigurează, într-un fel, dramaturgia lui Eugen Ionescu.

Nae Niculae (din care scriitorul a publicat doar un fragment, în *Măscărici şi mâzgălici*; s-a jucat în 1928) ar fi tot o parabolă, de concepţie mai ambiţioasă, „o pledoarie pentru pace şi omenie". Aprodul Nae Niculae este, ca un alt Chirică, un dezmoştenit al vieţii, dispreţuit şi înşelat până şi de cei mai apropiaţi. O greşeală comisă în timpul serviciului îi aduce blestemele celui care avusese necazuri din pricina asta. Când moare, rămâne suspendat între rai şi iad, nefiind nici destul de virtuos, nici destul de păcătos. Dracii îl trag spre infern, dar curând regretă, fiindcă fostul aprod le încurcă rânduielile; el se arată gata să ia asupră-i păcatele semenilor. E alungat de supuşii lui Scaraoţchi, dar, bătând la poarta raiului, nici pe Dumnezeu nu-l găseşte. Ci doar pe un grădinar care îl pune sub protecţia Prichindelului, ce întruchipează principiul binelui. Cu ajutorul lui, Nae Niculae va contracara forţele răului, care năpădesc pământul. Spre deosebire de clarvăzătorul arhivar însă, el ia aparenţele drept ceea ce nu sunt, de aceea revanşa lui, nu mai puţin neverosimilă, se va produce prin mijlocirea unui supranatural de inspiraţie folclorică. Stăpânit de idealul unei armonii universale, eroul tinde să-şi înfăptuiască utopia – un stat în care omul, ferit de ameninţări, nedreptăţi şi violenţe, lepădându-şi „blana" lui de „fiară", să-şi recucerească esenţa umană, dezbărat de egoism şi sălbăticie, într-un climat al curăţeniei morale. Ideea utopică îşi sărbătoreşte apoteoza în finalul exultant, când toată suflarea se regăseşte într-o aceeaşi „superbă, măreaţă îmbrăţişare". Piesa, pe care G. Ciprian o socotea cea mai reuşită scriere dramatică a sa, este, judecând după fragmentul tipărit, un eşec prin discursul apăsat moralizator,

Scanned with OKEN Scanner

prin retorica sentimentală nudă şi zgomotoasă, ca şi prin soluţiile improprii sau marcat naturaliste.

Ioachim, prietenul poporului (textul nu s-a editat) dezvoltă, fără inserţii fantasmagorice, un episod din *Nae Niculae*. Reîncarnat, Nae Niculae e acum un prinţ, prinţul Ioachim, care va ajunge un rege cu darul binefacerii.

Un lup mâncat de oaie (premiera, în 1966) este o farsă cu morală transparentă, de o abilitate moderată a imaginaţiei. Un apolog, în fond, cu tente urmuziene, având ca temă relativitatea adevărului. Un patron lacom de câştiguri, „patronul-lup", e păcălit de cel pe care îl socotise o victimă numai bună de jumulit, Jeannot. „Lupul" va fi învins de cel ce părea să fie „oaia". Se reia aici pariul major al dramaturgiei lui G. Ciprian – acela dintre esenţa discretă şi onestă şi aparenţa impostoare şi impură.

Scanned with OKEN Scanner

Scrieri:

Scrieri, vol. I-II, prefață de Petre Pintilie, București, Editura pentru Literatură, 1965.

Repere bibliografice:

Arghezi, Tudor, *G. Ciprian*, „Bilete de papagal", I, 1928, nr. 26, 30.

Faifer, Florin, *Frumoșii nebuni ai lui G. Ciprian*, "Cronica", XVIII, 1983, nr. 24.

Lovinescu, E., *Scrieri*, vol. VI, ediție de Eugen Simion, București, Editura Minerva, 1975, p. *357-358*.

Mîndra, V., *Jocul situațiilor dramatice*, București, Editura Eminescu, 1978, p. *164-174*.

Piru, Al., *Panorama deceniului literar românesc. 1940-1950*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. *430-433*.

Vartic, Ion, *Modelul și oglinda*, București, Editura Cartea Românească, 1982, *242-250*.

Scanned with OKEN Scanner

Mihail Sorbul
şi lumea lui de patimi

S-a născut la 16 (sau 19) octombrie 1885, în Botoşani. Era fiul ofiţerului polonez Anton Smolsky şi al Mariei, născută Moscovici. A urmat un an (1905-1906) Facultatea de Drept din Bucureşti, iar între 1906 şi 1907 a studiat la Conservatorul de Artă Dramatică, în clasa lui C. I. Nottara. Împreună cu Liviu Rebreanu, care îi era cumnat, scoate efemera publicaţie „Scena" (1910-1991). Scurt timp e secretar literar al Companiei Marioara Voiculescu (1913). S-a aflat printre fondatorii Societăţii Autorilor Dramatici (1923), din 1927 devenind preşedinte al acesteia. În 1931 a îndeplinit funcţia de director al Teatrului Naţional din Cluj. Moare la 20 decembrie 1966, în Bucureşti.

Aproape insignifiante sunt manifestările lui Mihail Sorbul în alte domenii decât acela al teatrului. Nici romanele, nici nuvelele, nici schiţele umoristice nu l-au impus în vreun fel. El este, prin excelenţă, un dramaturg, unul dintre cei mai importanţi în literatura noastră de gen, în care a adus o viziune nouă. Două sau chiar trei sunt creaţiile asupra cărora ne vom opri: drama istorică *Letopiseţi* (1914), comedia tragică *Patima roşie (Amoruri anormale)* (1916), comedia tragică *Dezertorul* (1917). Ceea ce nu înseamnă că le trecem cu vederea pe celelalte: comedia tragică *Eroii noştri* (1906), *Vânt de primăvară* (1908), comedia *Poveste banală (Poveste studenţească)* (1909), poemul dramatic *Învierea* (1909), schiţa dramatică *Două credinţe* (1909), episodul dramatic *Săracul popă!*, care porneşte de la celebra exclamaţie a lui Mihai Viteazul la vederea capului tăiat al lui Andrei Bathory, *Praznicul calicilor* (1909), comedie tragică în versuri, care

Scanned with OKEN Scanner

dramatizează o secvență din domnia sângeroasă a lui Vlad Țepeș, dramele *Răzunarea* (1918) și *Prăpastia* (1921; a oferit substanța romanului *Mângâierile panterei*, 1934), concepută ca replică la *Patima roșie*, comedia tragică *A doua tinerețe*, comedia *Coriolan Secundus* (1929), farsa *Dracul* (1935). Alte titluri: comedia *Durnoaia*, comedia de situații *Baronul*, comedia tragică *Fericirea*, comedia radiofonică *Actorul din „Hamlet"*. Sorbul a dramatizat romanele *Don Quichote de la Mancha* (1925) de Cervantes, *Ion* (1932) de Liviu Rebreanu, *Quo Vadis* de H. Szienkiewicz.

Drama istorică în versuri, *Letopiseți* (1914)[50], are fondul unui roman. Protagonist, vodă Ion Armanul, căruia, pentru furiile lui pedepsitoare, i s-a mai zis și „cel Cumplit". E un erou fără nimic romantic în complexiunea lui – cu omenești slăbiciuni (uneori, nu-și poate stăpâni mânia, alteori se arată prea iertător), dar, mai ales, cu însușiri ce tind să îl transforme într-o proiecție simbolică de conducător. Stăpânit de idealul exaltant al unei Moldove „slobode" și mândre, el își închină viața acestei himere, în care crede cu îndărătnicie, cu fanatism, chiar și atunci când sorții nu-i sunt deloc favorabili. Momentele lui de luciditate, când vede limpede decăderea în care se scufundă țara, alternează cu clipe de patrioticesc extaz. Oastea română, spre pildă, i se pare neasemeni: „Dar meșteră-n războaie și-apoi cu vârtoșie, / Nu-i oaste să ne-ntreacă și nici că va să fie!" Nici atunci când se predă turcilor (ca să-și salveze oștirea), aflat în pragul unui martiriu ce face din el o „jertfă simbolică" (I. Trivale)[51], bravul voievod,

[50] La premieră, rolul principal a fost susținut de C.I. Nottara; din distribuție a făcut parte și G. Ciprian.

[51] *„Letopiseți". Dramă istorică în 5 acte de Mihail Sorbul*, în *Cronici literare*, ediție și prefață de Margareta Feraru, București, Editura Minerva, 1971, p. *31*.

Scanned with OKEN Scanner

întraripat de iluziile ce i-au însoţit domnia, nu-şi pierde credinţa într-o reînscăunare ce i-ar oferi şansa să-şi împlinească proiectul politic.

Şi totuşi, cu toată tăria unei voinţe ce părea de neînfrânt, îl împăienjeneşte oboseala. Ar vrea de somnul pământului s-adoarmă: „Eu simt nevoia tihnei, căci mult m-am zbuciumat. / Şi-aş vrea să dorm întruna, să dorm netulburat; / Nici visul să nu vie să-mi tulbure-adormirea, / Să nu mai ştiu de mine, să mă-mpreun cu firea...". Zbuciumul necontenit în care îi este dat să trăiască nu rămâne fără urmări. Un stres continuu – războaie cu otomanii, ale căror nesăţioase „pofte" (dublarea haraciului) nici prin gând nu-i trece să le satisfacă, lupta de uzură cu marii boieri, veninoşi şi făţarnici, care, urându-l, urzesc intrigi şi săvârşesc, precum Ieremia Golia, trădări care pe Ion Armanul nu-l clatină în încordarea lui spre ţelul de care este posedat. Pedepseşte pe câte unii, îi ridică în ranguri pe alţii, din boierimea mijlocie, dintre răzeşi. Dar îl mai apucă şi „scârba" câteodată. Şi îi dă târcoale un sentiment al zădărniciei: „Zidirăm o cetate cu mare străduială, / Din frământări şi sânge făcurăm tencuială / Ca să legăm mai straşnic moldovenescul zid / Ce-o mai rămâne-n vremuri?... Ia, vreun pisar isteţ / Le-o dărâma cu hulă în vreun letopiseţ / Şi-apoi... apoi uitare... ori tristă pomenire..." Dar prin eroicele fapte, ca şi prin groaznicul sfârşit (înjunghiat, este apoi legat de cămile şi sfârtecat), Ion vodă Armanul nu e sortit nicicum uitării.

O „comedie tragică" este *Dezertorul* (1917). De fapt, şi intriga, şi atmosfera sunt impregnate de tragism. Întâmplările se desfăşoară, pe parcursul a douăzeci şi patru de ore, în timpul primelor zile ale ocupaţiei germane a Bucureştiului, în primul război mondial. Din replicile schimbate de cei aflaţi în scenă se poate

Scanned with OKEN Scanner

percepe neliniştea care domneşte în oraş, chiar dacă o parte a populaţiei, luând lucrurile în uşor, se distrează. Teroarea pune stăpânire pe cei ce n-au izbutit să plece în refugiu şi această apăsare crescândă duce la stări de panică, ca şi la reacţii de laşitate sau de egoism.

Nimic comic până acum. Un sergent mobilizat, Silvestru Trandafir, aflat pe front, nu mai suportă gândul că nevasta, Aretia, îi este infidelă. Şi atunci, dezertează. Acasă, după un incident ridicol cu un băiat de treabă, Lică chitaristul, pe care îl goneşte pe fereastră, „jaluzul" se confruntă cu un mai vechi pretendent la graţiile Aretiei, locotenentul Gottfried Schwalbe. Curtenitor la început, neamţul îşi pierde la un moment dat răbdarea, dând semne de agresivitate erotică. Dialogul dintre cei doi bărbaţi e încărcat de tensiune dramatică. E o situaţie-limită, angajând nu doar doi rivali în amor,ci şi doi potrivnici pe câmpul de luptă. Simţindu-se tare pe situaţie, intrusul se arată dispus să îl lase să plece pe Silvestru, el păstrând-o pe Aretia, „prada mea de război". Întărâtat, românul îi taie beregata şi, după ce se asigură că soţia a părăsit locul faptei, se predă unei patrule germane. Ar fi putut şi el să fugă, dar, jertfindu-se, vrea să evite represaliile ce s-ar fi putut abate asupra unor nevinovaţi. Ciuruit de gloanţe, Silvestru Trandafir, „român sadea", aruncă soldaţilor lui „Machenson" o grozavă, înverşunată imprecaţie: „Fără judecată?! Grijania mamii voastre de şoacăţi!"

„Tot efectul dramei – notează G. Călinescu – vine din contrastul dintre sufletul mare al lui Silvestru şi pitorescul lui mahalagesc"[52]. Într-adevăr, limbajul eroului

---

[52] *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediţia a II-a, îngrijită şi prefaţată de Al. Piru, Bucureşti, Editura Minerva, 1982, p. 724.

Scanned with OKEN Scanner

e unul de suburbie, cu accente de pitoresc caragialian („depandă", „pretandă", „traivan", „înconversăm", „famelia"). E o vorbire-kitsch, trivială, în care răbufneşte natura lui rudimentară, de mitocan impulsiv şi pus pe arţag. Prepuielnic precum, în *O noapte furtunoasă*, Jupîn Dumitrache, acest „Othello de mahala"[53], e un tip violent, care, cum singur recunoaşte, şi-a brutalizat soţia nu rareori. Fără motiv, Aretia (în greceşte însemnând „virtute") fiindu-i credincioasă. Ca Vulpaşin al lui G. M. Zamfirescu, o bate fiindcă acesta e felul lui de a-şi exprima simţămintele. O maltratează din pasionalitate amoroasă: „Sunt venit de o zi şi jumătate şi noi încă nu ne-am sărutatără. Vino la mine, Aretio, colea pe inimă, că din pricina ticălosului am uitatără de noi. (*O îmbrăţişează şi o sărută sălbatec*). O!... Sufleţelul meu! Tare te-am iubit şi numai fiere ne-a fost dat să bem! Of! Of! Of! Că tare-s pedepsit şi dă oameni şi dă Dumnezeu..."

Sub vulgaritatea lui Silvestru Trandafir se zbuciumă un suflet aprig, capabil de trăiri viguroase. Cu izul lui de ridicol, limbajul e, în esenţă, patetic, şi în iubire, cum s-a văzut în citatul de mai sus, şi în disperare („Ajută-mi, Doamne, să-mi scap famelia!"). Poţi schiţa, ca spectator, un zâmbet, dar zâmbetul e însoţit de o înfiorare. Silvestru, aşa cum dovedeşte moartea lui eroică, e un personaj tragic, primitiv în multe privinţe, dar cu o forţă interioară care îl propulsează spre sublim. Vitalitatea lui e, în ordine artistică, biruitoare. „În perspectiva modernismului dezlănţuit din deceniile următoare, teatrul românesc va atinge culmi nebănuite, prin dramele lui Lucian Blaga şi prin *Danton* de Camil Petrescu, dar ca vitalitate nu va

---

[53] Doina Modola, *Dramaturgia românească între 1900-1918*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983, p. 272.

Scanned with OKEN Scanner

întrece pe Ronetti-Roman şi Mihail Sorbul, ambii reprezentând de fapt mentalitatea literară a veacului trecut"[54].

Vitalitatea cu manifestări imprevizibile, izbucnind din străfundurile abisale ale firii, e trăsătura accentuată a personajului Tofana, din „comedia tragică" *Patima roşie*[55]. Comicul, însă, e minor faţă de încărcătura de tragic a piesei. Îi dăm dreptate lui G. Călinescu: e o „dramă pasională cu aspecte secundare de umor"[56]. O pasiune necontrolată, un „furor eroticus" care, dincolo de senzualismul aprins, implică şi o cruzime cu aport ereditar. Frumoasa Tofana e nepoata hingherului Haralambie Sbilţ, care avea o plăcere bestială să vadă bietele animale prinse cu „sbilţul" zvârcolindu-se disperate („se topea de fericire la zvâcniturile dobitocului sugrumat").

Dar care e viaţa ei?... Studentă cu modeste posibilităţi materiale, tânăra trăieşte în concubinaj cu un fiu de senator, Castriş, acceptând, cu toată mândria care o roade, să fie întreţinuta acestuia vreme de câţiva ani. Şi totuşi când partenerul, pe care îl suportă din interes, o vesteşte, poate în cuvinte nepotrivite, că tatăl său s-a „înduplecat" să accepte căsătoria lor, profitoarea reacţionează cu o iritare care trece iute în sarcasm. Nu asta e fericirea pe care o aştepta. Nu trece mult şi, printr-o cam forţată coincidenţă, în casa lui Castriş îşi face intrarea un june uşuratec, Rudy, un fost coleg de bancă. E un filfizon plictisit de cuceririle uşoare. Incitată, Tofana se

---

[54] Ion Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, vol. I, Bucureşti, Editura Minerva, 1991, p. *146*.

[55] La premieră, distribuţia a fost: Sbilţ (Ion Brezeanu), Tofana (Elvira Popescu), Rudy (Ion Iancovescu), Castriş (Romald Bulfinski), Crina (Fanny Rebreanu).

[56] Op. cit., p. *723*.

Scanned with OKEN Scanner

aruncă asupra lui cu un nestăvilit, desfrânat, devorator nesaţ amoros[57].

Îl vede slab, ezitant, nu prea isteţ (junele însuşi se consideră „un fleac ce vrea să devină ceva)" şi, trufaşă, simte pornirea să-l domine, iar prin unire conjugală să-i schimbe felul de a fi. Capriciul ei feminin, cu doza lui de iraţional, se izbeşte însă de neaşteptata rezistenţă a frivolului aventurier, care vrea să-şi pună ordine în viaţă prin însoţirea cu ingenua, mult prea ingenua Crina. Patima voluntarei Tofana (oricât de lucidă, ea este, până la urmă, o roabă a patimii) dă în clocot, activând instinctul agresiv, chiar criminal („te-aş sfâşia!") al nepoatei de hingher. Înfuriată că „omuleţul ăsta", acest „pierde-vară", „căţeluş înzorzonat cu panglicuţe" (aluzie la mandolina cu panglicuţe a craiului) i se opune, îl supune unor ultime asiduităţi, jignindu-l, dorlotându-l, poruncindu-i, conjurându-l. Intrată într-o pasă morbidă, vrea să-l ademenească pe Rudy în patul logodnicei lui, Crina. Cum tânărul, oripilat, o respinge, Tofana îl împuşcă, strigându-i surescitată vorbe pornite dintr-un fond atavic: „Aşa! În patru labe, câine!", figura ei exprimând un „extaz de nemărginită mulţumire". (Tot aşa, când, scos din fire, cumintele Castriş se năpusteşte asupra lui Rudy, Tofana îl îndeamnă aţâţată: „Omoară-l ca pe un câine!"). Apoi, izbucneşte în plâns. Nu-i rămâne decât, în aceeaşi stare de extremă surescitare, să se sinucidă. Altceva nici nu putea să o aştepte „la capătul drumului".

---

[57] Un comentariu acid, misogin, al lui G. Ibrăileanu: „Tofana îl iubeşte cu temperamentul, bine! Dar celelalte şaptesprezece femei de ce l-au iubit? Dar Crina de ce-l iubeşte? Prostia nu strică pe lângă femei, a zis Schopenhauer" – *„Patima roşie"*, în *Opere*, vol. II (*Note şi impresii*), ediţie critică de Rodica Rotaru şi Al. Piru, prefaţă de Al. Piru, Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. *206*.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru că Tofana face parte, după clasificarea raisonneur-ului piesei, Sbilț, dintre aceia care „trec peste marginile firii omeneşti şi merg până la capăt". Nici o punte de comunicare nu poate fi între excesivii aceştia şi oamenii cumsecade, „firi fireşti", cum sunt blânda oiță Crina şi încornoratul bonom Castriş (pe care Tofana, cu ilogism specific femeiesc, îl desconsideră tocmai pentru că e bun, afectuos), „dobitocul sadea", după aprecierea cinicului Sbilț. Aşa cum Rudy e „dobitocul frumos", iar el însuşi, parazitul (omul de prisos – înrâurire rusească), cabotinul, boemul, e „dobitocul inteligent". Nu se flatează, paradoxurile caustice pe care le emite sorbind pahar după pahar îşi au sclipirea lor. Etern student, acrit până la dezgust de eşecul pe care şi-l asumă şi incapabil să se smulgă din marasm, acest „geniu pustiu" care nu-şi va realiza niciodată „opul fundamental" pe care îl tot promite, practică – înaintea lui Cioran, dacă e să facem o trimitere ilustră – o filosofie de un pesimism fără speranță. Socoteşte că oamenii sunt, iremediabil, „bolnavi", sunt răi pentru că astfel dictează fatalitatea destinului lor; dar nu pot fi schimbați, aşa încât soluția izbăvitoare ar fi sinuciderea („Trebuie să plecăm în lume şi să propagăm sinuciderea"), care ar strivi definitiv „germenul degenerării rasei omeneşti".

Un suflu de tragism străbate piesa, cu sinuozități psihologice, a lui Mihail Sorbul. S-au făcut conexiuni cu teatrul nordic (Ibsen, Strindberg), în special pentru zbuciumul, cu tulburi porniri, urcând spre paroxism, al eroinei. Viziunea unei lumi caracterizată printr-o cruzime dincolo de marginile firescului, o cruzime de „fiară", se răsfrânge şi asupra altor scrieri ale dramaturgului. În *Eroii noştri*, lupta între sexe dispune de semnificative referiri: bărbatul e un „lup flămând", iar femeia, o „caracatiță". În *Praznicul calicilor*, Vlad Țepeş dă foc unei biserici în care înghe-

Scanned with OKEN Scanner

suise sumedenie de infirmi, cu o motivaţie ce se va regăsi în arsenalul de mai târziu al unor adepţi ai îmbunătăţirii, prin crimă, a rasei umane: „ca să scăpăm moşia de boală şi ocară". Sorbul, ca dramaturg modern, iubeşte excesul, intensitatea, la fel ca şi meandrele sufleteşti – pentru el, semne ale „vieţii adevărate" („A crea viaţă adevărată, aceasta este artă").

Iar viaţa are şi dramă, are şi comedie. Patetismul se poate împleti cu ridicolul – de aici şi formula ambivalentă: „comedie tragică". Derizoriul există, fără îndoială, şi în *Patima roşie*. Rudy aminteşte, la intrarea în ultima scenă, a întâlnirii fatale cu Tofana, de Rică Venturiano din *O noapte furtunoasă*. Castriş, molâul, se furlandiseşte cu expresii de proastă literatură („Ba te iubesc şi acum, te iubesc ca un prost, numai că eu în momentele critice am ceva din calmul stâncii bătute de obrăznicia valurilor"). Sbilţ cultivă paradoxul, amestecând, în panseurile lui, sumbrul şi grotescul.

E nevoie de un simţ ascuţit al dozajului pentru a realiza astfel de dificile compoziţii. Sorbul posedă acest simţ, simţul construcţiei, el călăuzindu-se după un principiu pe care, însă, îl formulează în termeni prea categorici: „creaţia unei piese de teatru este mai ales o chestie de tehnică". Dacă mai există şi talent...

Scanned with OKEN Scanner

Scrieri:

Teatru, vol. I-II, studiu introductiv de Florin Tornea, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956.

Patima roşie, ediţie îngrijită, prefaţă, tabel cronologic şi addenda de Antoaneta Tănăsescu, Bucureşti, Editura Albatros, 1980.

Repere bibliografice:

Ibrăileanu, G., *Opere*, vol. II, ediţie critică de Rodica Rotaru şi Al. Piru, prefaţă de Al. Piru, Bucureşti, Editura Minerva, 1875, p. *202-208*.

Lovinescu, E., *Opere*, vol. VI, ediţie îngrijită de Maria Simionescu şi Alexandru George, note de Alexandru George, Bucureşti, Editura Minerva, 1989, p. *222-230*, vol. VIII, 1989, p. *116-117*.

Micu, Dumitru, *Început de secol. 1900-1916. Curente şi scriitori*, Bucureşti, Editura Minerva, 1970, p. *511-525*.

Vartic, Ion, *Modelul şi oglinda*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1982, p. *236-241*.

Scanned with OKEN Scanner

Alexandru Kiriţescu
– Ferocitate şi demonism

S-a născut la 28 martie 1888, în Piteşti. A urmat, la Bucureşti, Facultatea de Drept, apoi pe cea de Litere. În 1938-1940 a fost ataşat cultural la Roma şi această experienţă îi va fi de folos în activitatea de dramaturg. Cu un remarcabil condei de publicist, a făcut o vreme (mai ales în „Rampa") cronică dramatică. Îşi câştigase, încă din prima parte a carierei, o bună reputaţie, de vreme ce confraţii îl aleg preşedinte al Societăţii Autorilor Dramatici. În 1947, i se decernează Premiul naţional pentru literatură dramatică. Moare la 9 aprilie 1961, în Bucureşti.

A scris şi comedie şi dramă, dovedindu-se, încă de la *Învinşii* (premiera, în 1914) înzestrat pentru ambele genuri. Comediile vizează, în manieră satirică, felurite năravuri, dar creionează şi câteva personaje cu relief, unele memorabile: *Marcel & Marcel sau Anişoara şi ispita* (premiera, în 1929), *Gaiţele* (numită şi *Cuibul de viespi*; 1930), *Lăcustele* (1934), *Dictatorul* (1945). Mai sunt de amintit drama *Florentina* (1931), *Intermezzo*, plasată în decor spaniol, drama *Marseilleza* (1948), inspirată din istoria Franţei. *Borgia* (1936), *Nunta din Perugia* (1947), *Michelangelo* (1948) alcătuiesc „trilogia Renaşterii"; cu scenariul radiofonic *Leonardo da Vinci* ar fi o tetralogie. Alte scrieri pentru teatru: comediile *Răzbunarea Corinei* (prin 1943) şi *Fata de la mansardă*, un libret, *Tarsiţa şi roşiorul* (1949), poemul dramatic *Ruxanda şi Timotei* (în volum, în 1957), prelucrarea dramatică *Moş Teacă* (1960), după Anton Bacalbaşa. Se adaugă alte două prelucrări, *Dama cu camelii*, după Al. Dumas-fiul, *Frou-Frou*, după Meilhac şi Halévy, şi o traducere, *Don Juan* de Molière.

Scanned with OKEN Scanner

E. Lovinescu sesiza chiar şi în *Învinşii*, piesă care a suferit o cădere şi de care Al. Kiriţescu însuşi nu era mulţumit, „nervul unui dramaturg". Criticul, care nu se dădea în vânt după teatru, constată aici o „remarcabilă abilitate scenică: gradata descoperire a unui soţ că a fost înşelat şi de cine anume, adică tocmai de prietenul pe care şi-l alesese ca martor într-un duel cu bancherul Ştefanovici, care insinuase că soţia lui avusese un amant. Descoperirea, mărturisirea femeii, iertarea bărbatului şi sinuciderea Mariei constituiau verigile unei acţiuni strâns şi patetic încordate."[58]

Din speţa teatrului de bulevard, piesa *Marcel & Marcel sau Anişoara şi ispita* (la premieră, în rolurile principale au jucat Agepsina Macri şi N. Bălţăţeanu; iniţial autorul îl dorise pe Ion Iancovescu) este o comedie cu nervuri de lirism. Într-o bună zi trece pragul casei de modă „Marcel & Marcel" o tânără provincială, împreună cu soţul ei. O întâmpină, cu galanterii de rutină şi un verbiaj de neoprit, patronul, domnul Marcel. Maestrul se consideră un mare croitor, fiecare rochie pe care o concepe i se pare că e o „capodoperă scânteietoare şi fragilă". Plin de graţii, şarmant şi spiritual, donjuanul evoluează parcă dansând printre cuvinte. Cine ar fi crezut că verva lui frivolă ascunde un sentimental? El se îndrăgosteşte lulea de femeia stângace, rău îmbrăcată şi cam neştiutoare (Botticelli, în gurița ei de slătineancă nu prea trecută prin cultură sună: „Boticelu").

Iar pasiunea subită a lui Marcel o contaminează pe Anişoara, şi aşa ameţită de tentaţiile Bucureştiului. O tulbură viaţa de lux a capitalei şi, dintr-odată, sfioasa nevastă a bunului Dinu Vasiliu, complet depăşit de evenimente, descoperă că soţul ei e plicticos, „nesuferit"

---

[58] *Scrieri*, vol. VI (*Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937*), ediţie de Eugen Simion, Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. *353*.

Scanned with OKEN Scanner

şi, ce mai vorbă, o piedică în calea aspiraţiei ei de a fi liberă, pentru a se dărui unei vieţi de aventură. E un avânt care trădează şi faptul că bovarica s-a îndrăgostit de curtenitorul Marcel.

Dar când să facă pasul decisiv al evadării din căsnicia în care se simţea sufocată, pe Anişoara o cuprind remuşcările. În loc să se arunce în braţele larg deschise ale lui Marcel, ea decide să revină, pocăită, la domiciliul conjugal. Din cale-afară de înţelegător, soţul o iartă şi aşa cei doi vor lăsa în urmă „ispitele" nefaste ale Bucureştiului, plecând, dar nu la Slatina, ci la... Pârliţii din deal.

În urma ei, „maître de mode" suferă sincer, ba chiar varsă şiroaie de lacrimi. Artist şi în suferinţă, înfiinţează, lovit de o inspiraţie funebră, un „departament" de rochii de doliu, în culorile negru şi violet şi, deznădăjduit, începe să colinde muzee şi cimitire. Având ceva umor, piesa nu cade totuşi în melodramă.

Florentina (premiera, în 1931, cu Maria Filotti în rolul titular), deşi considerată o tragicomedie, e o dramă, chiar dacă de o oarecare inconsistenţă. Căsătorită cu un soţ, Iorgu, care nu prea stă acasă, fiindcă munceşte din greu departe, la o mină, ca să câştige pentru ai săi, Florentina, suferind şi ea de bovarism, se dedă unei vieţi uşuratice. Petreceri ca în filme, în localuri scumpe, întâlniri amoroase şi alte capricii în care natura ei rea, egoistă iese la iveală. Cocheta e, ce mai încoace-ncolo, o cocotă, căreia simţul moral nu s-ar spune că îi prisoseşte. Înclinată spre dezmăţ, ea face o pasiune pentru un tip dubios, un escroc pe nume Jean. Înamorată „ca o nebună", Florentina, mamă denaturată, îşi neglijează fără nici cea mai mică strângere de inimă cele două fetiţe. Ba, mai mult, gata să fugă în lume cu amantul, păcătoasa fură banii aduşi în casă de bărbatul ei. Acesta descoperă hoţia şi, agitat, vrea să afle

Scanned with OKEN Scanner

făptaşul. Cu un cinism îngrozitor, amorala Florentina aruncă bănuielile asupra uneia dintre fiice, Puia. Speriată de turnura pe care o iau lucrurile, fetiţa, care ştie adevărul şi care îşi iubeşte mama, ia asupra ei vina şi, ca în romanele-foileton pe care le citeşte, vrea să se sinucidă, lăsând un bileţel înduioşător: „eu mămică iubită nu mai vreau să trăiesc în viaţa asta amară." E salvată în ultima clipă de tatăl ei. Zguduită, Florentina îşi recunoaşte fapta şi îşi ia zilele aruncându-se pe fereastră. Final forţat, dar, probabil, la vremea când s-a jucat piesa, de efect.

Dictatorul (premiera, în 1945) e o comedie cu accente de pamflet. Cu un comic şarjat, Kiriţescu, căruia, din păcate, nu i-a lipsit o doză de oportunism, atacă aici „clica antonesciană". O lume coruptă până în măduvă, în care foiesc demagogi, profitori, delapidatori, şantajişti care, la nevoie, intră într-o abjectă cârdăşie. Nişte „tâlhari", „o bandă, o maffie" – parcă ar fi vorba de zilele noastre. Ticălosul numărul unu nu are nume. Se numeşte Primul şi sub această străvezie mască se ascunde primul ministru din guvernul Antonescu, Ică (Mihai) Antonescu, capul fărădelegilor care, în piesă, au loc. Lui, autorul îi aruncă în cap toată răspunderea („Adevăratul dictator sunt eu!"), strecurând şi o prevestire a sfârşitului eroului său negativ: „Parcă sunt condamnatul la moarte care aşteaptă să fie împuşcat!" Cum se ştie, întocmai aşa a pierit Ică.

Gaiţele (numită într-o primă versiune *Cuibul de viespi*; premiera, în 1930, cu Sonia Cluceru în rolul principal) e o comedie de caractere, cu infiltrări de morbid şi de monstruos. Sau, cum spune E. Lovinescu, de „comic lugubru"[59]. Totul se petrece într-o familie de moşieri olteni, care duc o viaţă închistată în derizorie rutină, în

[59] Op. cit., p. *353*.

Scanned with OKEN Scanner

prejudecăţi şi în manii. E o lume poate că îndestulată, dar fără suflet şi fără nici o zare de lumină. Cele trei ţaţe, „gaiţele", în care autoritatea necontestată o deţine Aneta Duduleanu, îşi omoară timpul jucând cărţi, bând cafele după cafele, stând la o bârfă. Sunt rele şi mărginite, la fel cum sunt şi bărbaţii familiei, aceştia cu o notă mai pronunţată de ridicol. Cicălitoare ca nişte caţe, clevetesc precum mahalagioaicele, se ciorovăiesc, scormonesc, cu o curiozitate vulgară, în vieţile altora. Şefa clanului, Aneta – una din cele mai reuşite figuri din dramaturgia noastră –, îşi exercită dur dominaţia, jignindu-şi surorile (e adevărat că proaste), umilindu-i pe cei care se sustrag, într-un fel sau altul, vrerii ei. În arţagu-i, cruzimea şi grosolănia fac un amalgam care, uneori, explodează în urlete, blesteme şi alte degajări de ură.

De altfel, e o agresivitate continuă în familia Duduleanu, manifestată prin certuri iscate din senin, prin „zbierete şi draci", printr-o „larmă infernală". De parcă un duh rău ar stăpâni fiinţa acestor fiinţe îndrăcite[60]. Prin scenă trece din când în când, ca o furie, Fraila, femeia din casă, personaj şarjat, dar expresiv, al cărui limbaj stârneşte râsul („Iubir la tine este ca un persic prea încarcat cu persica. Mai dai şi la vecinu, ca să nu se rupe cracele"). Una din calităţile piesei lui Al. Kiriţescu o constituie tocmai suculenţa replicilor,

---

[60] „Dar profunzimea paradoxală a acestei piese provine tocmai din ritmul ei infernal (în special în primul şi ultimul act), existent în afara oricărei acţiuni şi în absenţa oricărei linii evolutive. Acest ritm, impus chiar de prima vorbă rostită după ridicarea cortinei, introduce în scenă *provocarea*, perpetua iritare şi bruscare a partenerului de replică, transformat pentru celălalt într-un teribil adversar (acest gen de raport dintre eroi e reciproc" – Ion Vartic, *Trilogia burgheză a lui Al. Kiriţescu*, în *Modelul şi oglinda*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1982, p. *450*.

Scanned with OKEN Scanner

câteodată stropşite, câteodată feroce. Caracterizându-l ca pe un „pamfletar plin de vervă caustică", Camil Petrescu nota, în acelaşi sens, că dramaturgul „ştie să dea ferocitate unei replici, ştie să însemne cu un creion de foc personagiile triviale"[61].

Suflete moarte, pe Duduleni nu-i mişcă suferinţa. Ba, dimpotrivă, nenorocirile altora le excită apetitul vital. Una din bucuriile după care tânjesc este să urmărească, de la portiţă, cum trec convoaiele de înmormântare. Comentariile lor sunt, în acele momente, de o uimitoare nesimţire. Iar parastasele, ce guleai! Aneta şi (mai) tot tribul beau atunci şi mănâncă pe sătu-rate. Şi asta, chiar dacă mortul e chiar fiica Dudulencei, nefericita Margareta. Ce contează: „pe mine – zice coana mare – durerea mă leşuieşte la stomac." Scena ultimă din *Gaiţele* e un chef în toată legea.

Dar cine-i Margareta, de care am pomenit? E, în piesă, un personaj oarecum diferit. S-a îndrăgostit nebuneşte de soţul ei, fostul ziarist Mircea Aldea, şi acum, însărcinată, se chinuie, între exaltări şi deprimări ce ţin de nevropatie. Obosit de atâtea reproşuri, Mircea Aldea, care dispreţuieşte familia unde a intrat („neamul tău de bestii", îi aruncă el, exasperat, Margaretei), dar trăieşte ca un întreţinut din dota nevestei, se angajează într-o relaţie cu aventuriera Wanda, nepoata Anetei Duduleanu, o libertină tocmai picată de la Paris. Ceea ce va precipita sfârşitul chinuitei Margareta. Când unul din fraţii ei, Ianache, îi arată scrisorile în care Aldea îşi mărturisea amorul pătimaş pentru Wanda, aceasta se sinucide. Din partea Dudulenilor e un gest mai degrabă ticălos, iscat din nevoia lor de a se băga în viaţile altora, pentru că, altminteri, Anetei nici că-i pasă („Bărbatul

---

[61] *Gaiţele sau d-l Alexandru Kiriţescu*, în *Opinii şi atitudini*, antologie şi prefaţă de Marin Bucur, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1962, p. *450*.

Scanned with OKEN Scanner

fără ibovnică, ca piftia fără usturoi"). Zguduit, s-ar spune, de moartea tragică a Margaretei, care mai şi purta în pântece viitorul ei copil, Mircea Aldea se smulge din familia blestemată, o părăseşte şi pe Wanda – dar, înainte de căderea de cortină, într-un final plin de sugestii, se va reîntoarce. Îl aşteaptă jocul de cărţi şi toată „viespăria" de care nu are putere să se desprindă.

Cu *Borgia* (premiera, în 1936), Al. Kiriţescu îşi inaugurează „trilogia Renaşterii". E o piesă de atmosferă somptuoasă, cu o impetuoasă pulsaţie dramatică. Acţiunea se petrece la Roma, cetate în care fastul nu poate decât să pună într-o lumină revelatoare decadenţa. Păienjeniş de intrigi şi de corupţie, orgii peste orgii, înfruntări violente, crime săvârşite cu pumnalul, ştreangul şi otrava. Dezmăţ şi detentă a spiritului, voluptăţi trupeşti şi sufleteşti, un titanism în care dospeşte şi răbufneşte monstruozitatea. Sângele curge şiroaie pe dalele cetăţii aflate parcă în stăpânirea diavolului.

Iar semnele lui ucigă-l toaca sunt peste tot. Chiar şi în reşedinţa papilor, Alexandru VI Borgia fiind fulgerat de Borgia însuşi, blestematul principe, cu vorba tăioasă: „Anti-Crist". Cât despre cardinalul de Valencia, Cesare Borgia, el este, cu adevărat, un geniu al răului. Curajos, din cruzime şi gustul senzaţiilor tari, are mânii bruşte când se lasă în voia instinctelor, „ca o fiară". Îi place să se dueleze pentru plăcerea de a-şi nimici adversarul. Ucide fără a clipi. E un „monstru din plămadă de monstru", o „satană", cu „rânjet satanic", cu „râs drăcesc". Cunoaşte arta prefăcătoriei, prin care îşi disimulează intenţiile. Însetat de putere („Aut Caesar, aut nihil"), a învăţat de la Machiavelli să nu se împiedice de nici un scrupul dacă vrea să-şi împlinească pofta de a domina.

Un „demon dulce" i se pare, însă, a fi Borgia desfrânatei Sancia, cea care s-a întins cu toată Roma. Dar un „demon" cu un dezechilibru ce nu-i doar psihic,

Scanned with OKEN Scanner

ci şi fiziologic. E „subţirel şi gingaş ca o femeie". Unora le apare ca o „femeiuşcă" (de altfel, la premieră rolul a fost interpretat de Maria Ventura). Ceva nu pare a fi în regulă cu sexualitatea cumplitului cardinal, într-o epocă a erosului dezlănţuit. De aici, acutizarea răului dintr-însul. Şi totuşi, până şi acest neom are slăbiciuni care îl fac vulnerabil. O iubeşte pe candida Ines, de graţiile căreia nu va avea parte, întrucât, vrând să o suprime pe Sancia, cu ajutorul unei cărţi cu filele otrăvite, biata Ines va fi victima inocentă a funestului gest. Lacrimi ţâşnesc din ochii neîndurători ai abominabilului personaj, care pare să aibă, preţ de o clipită, o licărire ca de om.

Artificii uzuale (tunete, fulgere) contribuie la teatralitatea acestei scrieri înveşmântate într-un limbaj cu o patină de noblеţe, patetic (pe alocuri declamator), şi cu o undă de poezie. „*Borgia* – scrie Mircea Ghiţulescu – putea deveni, teoretic, o piesă europeană celebră şi scenariu pentru mai multe filme de epocă"[62].

O „cetate a pierzaniei", „cetate blestemată", este şi Perugia, aflată sub călcâiul familiei Medici (*Nunta din Perugia*, premiera, în 1947, cu Emil Botta în rolul principal). Şi aici, ca şi la Roma, domneşte vrajba şi colcăie nelegiuirile. Sfâşieri sunt şi în familia Baglioni, dar unii dintre membrii ei, poate obosiţi de atâtea vărsări de sânge, speră că nunta dintre chipeşul Astorre Baglioni şi fermecătoarea Lavinia Colonna va pune capăt vechii duşmănii.

Numai că marchizul Griffone Baglioni, personajul demonic al tragediei, nu acceptă ideea împăcării. Fire de ucigaş, el declanşează în ziua nunţii un măcel înfricoşător. În urma furiei dezlănţuite a dementului pe care sângele îl îmbată, pe străzile Perugiei rămâne „un morman de trupuri ciopârţite". A fost „nunta de sânge",

---

[62] *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Bucureşti, Editura Albatros, 2000, p. 56.

Scanned with OKEN Scanner

o „nuntă de coşmar", din care, printr-un noroc, Astorre şi Lavinia scapă cu viaţă.

Ce soi de om este acest Griffone, care păşeşte, cu nările fremătând, peste cadavre? Frumos la chip, cu un magnetism iradiind dintr-un suflet negru, marchizul e avid de putere poate şi ca să-şi mascheze, faţă de sine însuşi, complexele. Undeva, în psihicul acestui dezaxat, există o fisură, prin care ies la iveală, îndată reprimate, ciudate slăbiciuni. Griffone, în momentele de vârf, izbucneşte în plâns ca un nevolnic, şi, cine ar fi crezut, procletul se îndrăgosteşte, devastator, de o fiinţă pe nume Zenobia. E, în felul lui, un chinuit, ca orice damnat care nu-şi găseşte izbăvirea.

Şi totuşi, sub lumini cereşti, Griffone Baglioni şi-o va găsi! Oripilată de îngrozitoarele-i fapte, Atalanta, mama lui, la care el ţine mai presus de orice, îi destăinuie că tatăl său adevărat nu e Roderigo Baglioni, fostul conducător al cetăţii, ci un tâlhar, Fortebraccio, care l-a ucis pe Roderigo, iar pe ea a siluit-o cu sălbăticie. În faţa acestei revelaţii, Griffone se cutremură şi se prăbuşeşte. Zile în şir el zace pe treptele unui palat, fără să poată muri. Demonii lăuntrici nu-l lasă... Până când, în zvon de clopote şi în ample sunete de orgă – într-un final alunecând spre artificios –, Atalanta, în spirit creştinesc, îi acordă iertarea şi îl binecuvântează. Abia atunci sceleratul îşi dă duhul.

În piesă, există şi o contrapondere la răul pe care îl reprezintă seniorii. E poporul, care se răscoală, sunt breslele (fierari, ţesători) care, nemaiputând suporta împilarea şi oroarea priveliştilor însângerate, se răzvrătesc, gonindu-l pe tiranul Piero di Medici. Ei vorbesc mânioşi, ca nişte revoluţionari din piesele axate pe lupta de clasă, pe care regimul care tocmai se instala în România avea să le promoveze (regim la care Al. Kiriţescu s-a grăbit să-şi manifeste adeziunea): „să se

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

isprăvească cu toţi nobilii! Să se curme suferinţele noastre! De treizeci de ani se înfruntă şi se măcelăresc între ei! Pentru poftele lor nepotolite, pentru setea lor de dominaţiune, plătim noi; mercenarii şi slugile lor ne pustiesc satele, ne jefuiesc casele, ne pângăresc femeile şi copilele."

Un titan, precum a şi fost – aşa este înfăţişat Michelangelo în drama, de suflu romantic, *Michelangelo* (premiera, în 1949, cu Gh. Storin şi Nicolae Bălţăţeanu; în versiunea radiofonică, interpreţii sunt George Vraca şi Ion Manolescu). Un rebel, care sfărâmă canoanele ce ameninţă să încătuşeze arta căreia i s-a dedicat. El imprimă dăltuirilor în marmură şi frescelor pe care, cu febrilitate, le creează la Vatican „spiritul cel nou", o viziune plină de vigoare, în care frumuseţea să fie pătrunsă de adevăr. Nu-l abat de la acest crez ingerinţele papei Giulio („locotenentul lui Lucifer"), neliniştit de spiritul laic ce-şi face loc în creaţiile michelangioleşti cu temă religioasă. (Dialogul, de scânteietoare replici, dintre cei doi e o pagină de relief a dramaturgiei lui Kiriţescu). Se înţelege că nimic nu-l apropie de graţia efeminată a lui Rafael Sanzio, „divinul". După cum o idiosincrasie netă îl desparte de un alt mare sculptor al vremii, Bramante.

Pentru Bramante, rivalul Michelangelo Buonarroti e „monstrul care sculptează monştri ca el". Într-adevăr, Michelangelo, cu nasul lui teşit, e, cum îi zvârle o grea jignire papa Giulio, „hâd". O ştie şi dânsul şi asta îl face să fie ursuz, să se însingureze, refugiindu-se în izvodirile lui monumentale, aşternute în cazne de martir: „De cinci luni, de când stau frânt în două, strivit între podeaua schelei şi tavan, ceafa mi s-a înţepenit şi am făcut o guşă ca a pisicilor din Lombardia, când beau apă cu viermuşi. Burta mi s-a ascuţit şi s-a ridicat spre sâni. Capul mi-e o ghiulea de plumb, căzută pe spatele în care

mă fulgeră pumnale. Mi s-a scobit pieptul, ca la harpii. Şi, priveşte chipul meu, sanctissime!... Vopseaua îmi picură în ochi, îmi curge pe obraz, şi se prelinge pe gură. Beau vopsea!... Nici buretele, pe care centurionul l-a întins crucificatului nu era mai amar!". Nu are prieteni şi nu a cunoscut mângâierea unei femei. Misoginismul lui e reversul unei mari frustrări. Pentru că, altfel, numai un om care tânjeşte după dragoste poate spune că „femeia e o taină, o minune, un rug arzător". O „taină" care, însă, îi aduce numai nefericire: „fiecare din mişcările ei trezeşte în mine o sfâşietoare umilinţă, în locul râvnei de a o stăpâni". Patima lui ascunsă se canalizează asupra Properziei, curtezana, târfa tuturor. Ea îl inspiră ca artist şi îl face să geamă ca fiinţă dornică de afecţiune.

Până într-o zi când, printr-o decizie bruscă – în plan dramatic nu tocmai convingătoare –, lovit îngrozitor de insultele femeii adorate, Michelangelo coboară de pe schelele unde plăsmuia nepieritoare imagini, plecând val-vîrtej la Florenţa, unde poporul se ridicase contra oprimării. Timp de zece zile revoltaţii iau oraşul în stăpânire. Zece zile de cumplită încleştare, în care curge şiroaie „sânge florentin". Apoi, forţele fiind inegale, capitularea... „Finis Fiorentiae!", rosteşte sepulcral artistul devenit cetăţean (enunţ sonor: „Artistul care nu e şi cetăţean e ca un clopot spart în care nu sună chemarea oamenilor"). Din nou, ca şi în *Borgia*, vuietul furtunii şi dangăt de clopote.

Ruxanda şi Timotei (1957) este o dramă în versuri care se înfăşoară pe o istorie romanţată. Faptele se petrec în timpul domniei lui Vasile Lupu, voievod cu înclinaţie spre cultură, dar – aşa apare în piesă! – trufaş, străin de nevoile ţării. Aşa cum sunt şi boierii, care jecmănesc norodul, ei trăind în huzur.Ţăranii îi privesc cu ură, ştiind că dinspre partea căftăniţilor fără suflet nu

Scanned with OKEN Scanner

au a se aştepta la nimic bun. Se înţeleg însă de minune cu cazacii, care – şi aici adaptabilitatea lui Kiriţescu la canonul politic al vremii atinge cote jenante – se arată a fi, la greu, „prieteni de nădejde“. În schimb, de polonezii care mereu ne cotropesc, nici să n-audă...

Căpetenia cazacilor care, încă o dată, ne vin în ajutor este Timotei (Timuş) Hmelniţchi. O figură pe care dramaturgul o vrea alcătuită din contraste. Cu furii năprasnice, dar şi „poznaş“, viteaz ca un erou de baladă, însă cu neaşteptate gingăşii sufleteşti. Venind în Moldova, cu pâlcurile lui de călăreţi, se îndrăgosteşte amarnic de fiica lui Vasile Lupu, o mândreţe de fată, Ruxanda, pentru care intră la un moment dat în competiţie cu pan Wiznovețchi. Iubirea dintre Ruxanda şi Timotei, tot mai aprinsă, pare sortită să treacă peste orice piedici (Ruxanda: „Iubiri, cum e a noastră, nimic nu le desparte!“). Virilitatea frenetică a războinicului stârneşte în ea profunde resurse de feminitate („O, fiara mea prea dulce, cu mine fă ce ştii!“).

Dar această iubire are un tragic sfârşit. Aruncându-se într-o luptă inegală, în care moldovenii şi cazacii sunt copleşiţi de leşi, unguri şi munteni, Timuş îşi pierde viaţa. În mod simbolic, el moare pentru Moldova. Trăind clipe sfâşietoare, Ruxanda dă dovadă de o uimitoare forţă, rămânând, ca o adevărată eroină, pe câmpul de bătaie. Ca de obicei la Al. Kiriţescu, finalul e inundat sonor de o „mare izbucnire de surle, de pive“. Într-o tiradă în care îşi înăbuşă durerea, Ruxanda îi convinge pe cazaci să continue lupta pentru izbăvirea Moldovei de vrăjmaşi.

E o piesă de senectute. Vâna inspiraţiei de odinioară dă semne de secătuire. Îi ia locul, cu destulă iscusinţă, meşteşugul.

Scanned with OKEN Scanner

Scrieri:

Gaițele și alte piese, studiu introductiv și note de Valeriu Râpeanu, București, Editura Eminescu, 1989.

Repere bibliografice:

Mîndra, V., *Jocul situațiilor dramatice*, București, Editura Eminescu, 1978, p. *154-163*.

Piru, Al., *Panorama deceniului literar românesc. 1940-1950*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. *438-441*.

Stanca, Radu, *Note despre teatrul lui Al. Kiriței*, „Tribuna", II, 1958, nr. 27.

Tomuș, Mircea, *Însemnări despre teatrul lui Al. Kiriței*, „Steaua", VIII, 1957, nr. 1.

Vartic, Ion, *Modelul și oglinda*, București, Cartea Românească, 1982, p. *251-256*.

Scanned with OKEN Scanner

Victor Eftimiu
– Un virtuoz al discursului scenic

S-a născut la 24 ianuarie 1889, în comuna albaneză Boboştiţa. Era fiul unui negustor macedonean sau albanez, Ghergo Ceavo (devenit Gheorghe Eftimiu). Obţine cetăţenia română în 1919, după ce, în 1905, se stabilise cu familia la Bucureşti. După un debut cu versuri, într-o foaie, „Speranţa", scoasă de el însuşi, se va afirma în lumea teatrului – director al Teatrului Comedia (1912), director al Teatrului Naţional din Bucureşti (1920-1921; 1930; 1944-1945, interval în care a fost şi conducător al Operei Române) şi al Teatrului Naţional din Cluj (1927). S-a bucurat şi de aprecieri pentru realizările lui, dar mai ales a avut parte de critici, lansate în adevărate campanii de presă. I se reproşa, de pildă, că, abuzând de funcţie, include în repertoriu propriile piese. Nu i-a fost iertat nici faptul că şi-a făcut soţia, Agepsina Macri Eftimiu, societară de onoare. A trezit invidii, a stârnit duşmănii. Născut sub o stea norocoasă, nu s-a pierdut cu firea şi succesele, în cariera lui, aveau să se înşire. Între 1944 şi 1948 a îndeplinit funcţia de preşedinte al Societăţii Scriitorilor Români, în 1950 va fi cooptat în Academie, iar în 1972 ajunge preşedinte de onoare al Uniunii Scriitorilor. A murit la 27 noiembrie în acelaşi an, la Bucureşti.

Înzestrat cu o uimitoare prolificitate, Victor Eftimiu a scris nu mult, ci imens. Anii lui de maximă spornicie au fost numiţi, ironic, „epoca Eftimiu". De sub teascuri i-au ieşit 140 de volume. A elaborat 40 de piese, 200000 de versuri, 5000 de articole literare şi a ţinut mai mult de 1000 conferinţe publice. Foarte puţin din toată această producţie industrială a rezistat timpului. E şi firesc. O asemenea productivitate nu putea decât să ducă la diluarea substanţei. Versurile lui,

Scanned with OKEN Scanner

fluente, sonore, euforice, desfăşurate într-o cadenţă impecabilă, de ţinută clasică, nu sunt lipsite de avânt, dar urcă într-o zonă a declamaţiei fără fior. Scriitorul însuşi pare să-şi dea seama: „Am scris eu multe versuri şi poate chiar prea multe / Dar n-am cerut la nimeni cu drag să mă asculte“ (*Rapsozii*).

O performanţă cu care s-a mândrit întotdeauna este numărul de sonete (celor *701 sonete* li se vor adăuga altele, până la 1180). Nici proza (nuvele, schiţe, romane) nu are relief, învederând totuşi, în basmele pentru copii, un povestitor cu şart; ar fi poate de menţionat romanul *Omul fără nume* (1940), inspirat din lumea teatrului. Acurateţe şi aplomb, vădind acelaşi simţ al limbii, au traducerile (din tragicii greci, din Baudelaire, Anatole France, Puşkin). Un legământ, proclamat în poezia *Închinare lui Antim Ivireanu*, Eftimiu l-a ţinut: „Nu ştiu, în veac, răsplata ce-am să capăt, / Dar voi sluji, cucernic, pân' la capăt, / Înalta Doamnă, limba românească”. Nu i se poate nega lui Eftimiu darul de memorialist (*Fum de fantome*, *Amintiri şi polemici*, *Magia cuvintelor*, *Spovedanii*, *Priviri peste veacuri*, *Oameni de teatru*, *Portrete şi amintiri*). Om de spirit, a creat felurite aforisme (*Vorbe... vorbe... vorbe*, *Gânduri*); „Înţeleg să fiu modest, dar cu o condiţie: să se ştie” a rămas gluma cea mai cunoscută.

Cât priveşte piesele de teatru, fecundul autor le-a împărţit, el însuşi, în cicluri: 1. Ciclul legendelor româneşti, cu elemente de istorie: *Înşir-te mărgărite* (1911), *Rapsozii* (1911), *Strămoşii* (1912), *Cocoşul negru* (1913), *Ringala* (1915), *Meşterul Manole* (1925), *Haiducii* (1949), *Pană Lesnea Rusalim* (*Răscoala*); 2. Tragediile eline: *Prometeu* (1920), *Thebaida* (1924), *Atrizii* (1939); 3. Dramele medievale: *Don Juan sau Tragedia iubirii* (1922), *Glafira* (1926), *Theochrys* (1933); 4. Comediile şi dramele bucureştene: *Dansul*

Scanned with OKEN Scanner

milioanelor (1922), *Inspectorul broaştelor* (1922), *Marele duhovnic* (1929), *Stele călătoare* (1936), *Alegeri, Şcoala nouă, Mandatul, Testamentul, Halatul alb* (1959), *Parada* (1960), *Fetele Didinei* (1968); 5. Comediile provinciale: *Ariciul şi sobolul* (1912), *Sfârşitul pământului* (1915), *Omul care a văzut moartea* (1928), *Ferestrele albastre sau Comedia aparenţelor* (1938); 6. Tragediile ţărăneşti, în proză: *Akim* (1912), *Crăciunul lui Osman* (1913), *Comoara* (1922); 7. Piesele cu subiecte de peste hotare: *Mireasa roşie* (1912), *Ave, Maria!* (1913), *Napoleon I* (1914), *Scamatorii* (1942), *Sylvette* (1944). Un „roman teatral", de o pronunţată factură livrescă, simbolică, este *Fantoma celei care va veni...*

Stilul, la Victor Eftimiu, e într-adevăr omul. Dezinvolt, plin de o robustă vervă, cu un tonus optimist, discursul dramatic îl reprezintă cât se poate de bine pe acest extravertit, căruia îi place să se asculte. De aici, rostirile somptuoase. O manieră care încă poate face impresie prin muzicalitate, fără ca acest atu să o salveze cu totul de desuetudine.

Un încântător „poem feeric" este *Înşir-te mărgărite* (1911). Nici chiar G. Călinescu, care priveşte cu rezerve destule creaţii ale spectaculosului dramaturg, nu-şi înfrânează buna impresie, ce tinde spre superlativ: „Nu se poate închipui o mai juvenilă explozie de poezie fabuloasă, o mai înlesnită maturitate a versificaţiei"[63]. Cu înrâuriri, în tonalitatea neoromantică, din Edmond Rostand, piesa propune o viziune nouă asupra unor personaje de basm: Făt-Frumos, Zmeul, Ileana Cosânzeana. Povestea pe care o deapănă îşi are inge-

---

[63] *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediţia a II-a, îngrijită şi prefaţată de Al. Piru, Bucureşti, Editura Minerva, 1982, p. *714*.

Scanned with OKEN Scanner

niozitatea ei. Trei fete de împărat se află în clipa de grație a vieții lor, când trebuie să-și aleagă, fiecare, pe cel pe care-l consideră vrednic dintre peţitorii sosiți la curte, aruncându-i un măr de aur (peţitorii au, ca în V. Alecsandri, nume pitoreşti: Voie Bună, Apă Dulce, Țară Bună, Murgilă, Inimă de Aur, Zorilă, Gerilă, Banul Pungă). Voința părintelui are, în evul feudal, un cuvânt hotărîtor. Dar iată că mezina, Sorina, precum în *Regele Lear*, nu se supune, refuzând omagiile bravului Buzdugan. Înfuriat, bătrînul crai o repudiază. Încât, domnița pleacă în lume să-și urmeze destinul. Curând dă cu ochii de Făt-Frumos, care își istoriseşte, tânguitor, peripețiile. Preschimbată de Vrăjitoare, mama Zmeului, în Zâna Florilor, Sorina zvârle spre el mărul pe care îl păstrase pentru această împrejurare. Dar Făt-Frumos rămâne insensibil în fața gestului de efuziune amoroasă. El e îndrăgostit de Ileana Cosânzeana. Nu are nici un sentiment pentru gingaşa copilă, care e podidită de tristețe. Pe Sorina a ajuns-o afurisenia părintească.

Își face apariția Zmeul, care, surpriză, nu are gheare de jivină şi nici nu suflă foc pe nări. Nu e un „balaur". E o făptură care, nefiind spiță împărătească, a avut parte de mult zbucium. Neliniştea lui, care îi dă o aură de mister, vine şi din această încordare spre condiția mai înaltă la care aspiră. E o răzvrătire împotriva soartei ingrate. Ambițios la culme, duduind de energie, el râvneşte, trudind din greu, să-şi făurească o împărăție („domnia lumii") prin care să-şi împlinească „visul" („visul meu de bogății") şi să-şi alunge frustrările. Vrea să fie „temut, puternic". Felul de a fi al aprigului, vigurosului damnat o impresionează pe Ileana Cosânzeana. Deşi captiva Zmeului – cum basmul o cere –, ea se simte tot mai atrasă de el, neavând nici o disponibilitate pentru elanurile suspinătoare ale acelui „Vântură-țară" care este lamentuosul idealist Făt-

Scanned with OKEN Scanner

Frumos (căruia Zmeul îi aruncă şi alte vorbe de ocară: „mincinos, lăudăros").

Deci, V. Eftimiu aruncă o provocare schemei tradiţionale a basmului, inversând polii conflictului. În timp ce Zmeul pare, pare numai, să dobândească o dimensiune pozitivă, lui Făt-Frumos i se răpeşte îndătinatul privilegiu. Cu toate acestea, Basmul îşi impune până la urmă ascendentul, restabilind, aşa-zicând, raportul de forţe. Deşi ne-am fi aşteptat ca Zmeul, în final, să triumfe, biruinţa, în lupta care îi confruntă, va fi a lui Făt-Frumos. El e „lumina", Zmeul e „răul", întunecimea. Iar Sorina, dezrobită de puterea farmecelor Vrăjitoarei, acceptă în sfârşit iubirea tenacelui Buzdugan. Dragostea, în pofida oricăror piedici, triumfă. Jocuri de lumini, costume fastuoase, elemente de fantastic popular (se iţeşte şi un Păcală) concură în sugerarea unei atmosfere de fabulos.

„Fantezia dramatică" *Cocoşul negru* (1912) ar vrea să fie o tragedie cu miez filosofic: *Cocoşul negru* sau despre fatalitate[64]. Şi cine să poarte pecetea ursitei blestemate dacă nu Voievodul Nenoroc. La naşterea lui, pasărea cu pene de catran slobozise un cântat de sumbre prevestiri. Nimic bun nu-l aşteaptă pe cel iscat pe lume într-un ceas rău. Aşa încât, când Dracul (sub diferite înfăţişări – Vistier, Călugăr, Hangiu) îi iese în cale, cu ispitele-i primejdioase, Nenoroc trăieşte iluzia că, semnând – ca în *Faust* – pactul pe care încornoratul i-l întinde, îşi va putea schimba în bine destinul de solitar nefericit. De acum înainte, pribeag, el va trece printr-o suită de încercări care îl împing la pierzanie – se lasă pradă lăcomiei, bea fără măsură, minte, fură. Cunoaşte, cu alt cuvânt, „voluptatea viciului". Ba, mai mult, va

[64] În regia lui C.I. Nottara, la premieră au jucat Tony Bulandra, Maria Filotti, Zaharia Bârsan, G. Ciprian, Ion Iancovescu, Agepsina Macri.

Scanned with OKEN Scanner

ajunge să ucidă, o dată pentru a pune mâna pe o pâine, altă dată, din gelozie, pe Făt-Frumos. E cât pe ce să-l omoare şi pe frăţâne-său, Voie-Bună, care are sorţi să urce în scaunul domniei. Îl împiedică să săvârşească nelegiuitul gest Arhanghelul Mihail, „îngerul alb" de care, cu un instinct mai pur, se lăsase călăuzit Voie-Bună, primindu-şi răsplata: un tron (după ce-l răstoarnă pe uzurpatorul Roş-Împărat, ucigaşul lui Verde-Împărat) şi, mai apoi, sălăşluirea în Rai. E, chiar dacă atinsă de fadoare, o figură luminoasă.

Nenoroc, însă, „fiul risipitor", cu toate nenorocirile prin care trece, nu inspiră compasiune. În unele secvenţe ale derapajului său apare odios de-a dreptul. Iadul, pe bună dreptate, îl aşteaptă. Lovit şi dânsul de înfricoşătoarea revelaţie, se precipită să rupă pactul nefast cu „Îngerul negru", cu Necuratul, emanaţie a întunericului veşnic. Zadarnic... Când putea să aleagă între bine şi rău, a ales răul, l-a sedus tentaţia fericirii obţinute imediat, prin compromisuri; un rău ce îşi caută justificarea într-o abilă cazuistică. Până la un punct, Nenoroc pare să fie un erou, prin gustul aventurii, plonjeul în fantezie, înfrigurarea unor trăiri. Din păcate, nimic nu-l poate salva de sfârşitul infernal. Se va sinucide, punând capăt zbuciumului fără ideal.

O întrebare, însă, se ridică, şi ea vizează concepţia însăşi a piesei. Cu stigmatul predestinării întru nenoroc, mai avea voievodul libertatea opţiunii? Şi dacă nu, mai poate fi el pedepsit? E un „embarras" filosofic – V. Eftimiu, inventiv şi cult, nu are bosa cugetării profunde. E un „născocitor de frumoase basme" (G. Călinescu) [65]. „Fantezia" lui nu are consonanţe cu poemul faustic. Neliniştea Voievodului Nenoroc nu se propulsează în metafizic. Cât priveşte Dracul, el nu

[65] Op. cit., p. *716*.

Scanned with OKEN Scanner

întrupează, ca la Goethe, un principiu creator acționând prin forța negației. E doar ucigă-l toaca, precum în eresurile norodului candid.

Nici *Meșterul Manole* (1925) nu are valoare filosofică. Tema jertfei („cu piatră, cu var și cu sânge... prin viață, prin moarte, zidim..."), ca o condiție a înveșnicirii actului creator, e transpusă într-un registru ce ține de inițierea dramaturgului nostru în misterele masoneriei.

Atras de mituri și legende, Victor Eftimiu, cu înclinația lui spre monumental, nu manifestă nici un complex atunci când se decide să atace un subiect de anvergură. O fi crezut, ca altcândva Hasdeu, că se poate înscrie într-o confrntare cu marii scriitori ai lumii. Dar, inapt pentru patosul de substanță al tragediei, el pierde de la bun început pariul. Tot atât de adevărat e însă și faptul că, uneori, situează într-o prismă nouă ficțiuni străvechi. Are, cu alte cuvinte, o gândire activă, aptă să preschimbe sensurile unui mit.

Așa, de pildă, în *Prometeu* (1920; premiera i-a inclus în distribuție pe George Vraca și Agatha Bârsescu). Ca și în tragedia lui Eschil, titanul își câștigă aureola de a fi furat, din fierăria lui Hefaistos, focul („focul sacru") pentru a-l oferi omenirii aflate, simbolic vorbind, în întunecime. Însă oamenii, „dezmoșteniții pământului", Troglodiții, incapabili să priceapă un gest sublim, o grandioasă faptă de binefacere, purceasă din iubire și compasiune, se arată nerecunoscători. Știind acum să aprindă focul, îi apucă trufia, crezându-se asemeni zeilor. Sustrăgându-se dominației divine, ei instituie o altă tiranie, aici, pe pământ. Prometeu, care, în monologurile pe care, bombastic, le rostește – (G. Călinescu: „substanța e mai săracă decât verbul"[66]) –, se înfățișa ca un răzvrătit împotriva ordinii zeiești (Zeus

[66] Op. cit., p. *717*.

Scanned with OKEN Scanner

însuşi îl vede ca pe un „simbol de răzvrătire"), a tiraniei, urmează calea sublimă, de suferinţă asumată, a martiriului. Se lasă înlănţuit pe o stâncă din Caucaz, de unde îl va elibera Herakles.

Ce e interesant în drama lui Eftimiu[67] este transferul din spaţiul mitic în cel al religiei creştine. Astfel, Prometeu, ţintuit pe stânca supliciului, prefigurează crucificarea Mântuitorului (jertfa lui, prin urmare, n-a fost „deşertăciune"), în timp ce Hefaistos, făurarul, capătă o nouă identitate, pe aceea a Diavolului, a lui Satan („Pribeag în lumea nouă asemenea lui Pan / În faţa ta se-nclină Hefaistos-Satan"). Zeii devin Sfinţi. Afrodita e acum Sfânta-Vineri, Apolon e Arhanghelul Mihail. Revenind la Prometeu, cel care a înfruntat Olimpul pentru o idee generoasă, el reprezintă, în perimetrul metaforic al conflictului, „lumina", în timp ce Hefaistos este „umbra". Cel dintâi e un geniu al binelui, în vreme ce Hefaistos-Satan nu poate fi decât exponentul răului.

O propunere ciudată, neconvingătoare ne întâmpină în *Don Juan sau Tragedia iubirii* (1922). Înţelesul care emană din istoria prototipicului cuceritor ar fi că, în existenţa-i aventuroasă, sedusese o mie şi una de femei şi mai făcuse şi alte provocante isprăvi din... slăbiciune pentru cei din jur! Paradoxurile, în arie culturală, nu-i reuşesc dramaturgului.

Tragedia *Thebaida* (1923) – ca şi *Atrizii*, de mai târziu (1939) – e în rezonanţă, de fabulă şi de sens, cu tragedia antică. Cei doi fii ai lui Oedip, Polinikes şi Eteokles, apăsaţi de blestemul nefericitului lor părinte, îşi pierd viaţa luptându-se unul cu celălalt. Creon,

---

[67] Mircea Ghiţulescu o consideră o „dramă burgheză pe fundal mitologic" – *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Bucureşti, Editura Albatros, 2000, p. 62.

Scanned with OKEN Scanner

monarhul, păzitor al legii divine, interzice înhumarea lui Polinikes. Dar mai există şi o lege izvorâtă din sentimente omeneşti. Antigona, sora celui neîngropat, înfruntă severitatea poruncii şi încredinţează ţărânei trupul lui Polinikes. Îndrăgostit de Antigona, Haemon, fiul lui Creon, o ajută, dar în cumplita încercare îşi pierde viaţa, sinucigându-se. Cu mintea rătăcită, Antigona, altfel decât în mitologia greacă, e slobozită din hruba unde fusese condamnată, prin efectul unei legi lipsite de omenie, să-şi sfârşească zilele.

Teatrul istoric al lui Victor Eftimiu, înrâurit de basme, cultivă, mai mult decât adevărul istoric, valorile poetice. O întreagă orchestraţie de artificii scenice vine să creeze, cu asupra de măsură, efectul care ia ochii. În *Glafira* (1926), din ciclul *Dramelor medievale*, suntem în plină poveste. Riga din Miazănoapte, Simeon Cocoşatul, mistuit de invidie, porunceşte uciderea viteazului Gladomir. Deznădăjduită de pierderea iubitului ei, domniţa Glafira, fiica lui Simeon, îl convinge pe prinţul Dan Loredan, promiţând că va fi a lui, să îl suprime pe instigatorul la crimă. Loredan îi împlineşte dorinţa, numai că Glafira nu-şi ţine făgăduiala. Înfuriat şi înţelegând că a fost doar o unealtă a răzbunării, tânărul îi ia viaţa. *Theochrys* (1933) se nutreşte din mitologia slavă. *Ringala* (1937) – scoasă de pe afiş pentru încălcarea adevărului din letopiseţi – configurează un „caracter de intrigantă“[68] (G. Călinescu). Ştiind să-şi folosească nurii, unduind viclean insinuarea, dar, la nevoie, mizând pe fibra dură a firii ei (care, s-a spus, o „înrudeşte“ cu Vidra şi cu Doamna Clara), poloneza Maria Iagellona, susţinută de episcopul Jan Sartorius, urmăreşte să-şi determine vârstnicul soţ, Alexandru cel Bun, să treacă la catolicism. Adică, să ofere Moldova şleahticilor ce atât aşteaptă. Boierii, însă

[68] Op. cit., p. *717*.

Scanned with OKEN Scanner

(logofătul Jumătate şi spătarul Coman), îi sesizează intenţiile şi deschid ochii şovăitorului domnitor, care, dumirit, o alungă pe periculoasa femeie, infidelă şi pe plan sufletesc, căci poftise la îmbrăţişările unui june oştean.

Comediile, populate de tipuri pitoreşti, dezvăluie un destul de pătrunzător spirit de observaţie, fiind subminate însă de păcatul scrierilor lui Eftimiu, facilitatea. Sunt farse uşurele, cu intrigă de vodevil, dar şi satire de resort naiv-meliorist („N-am folosit biciul satirei numai din plăcerea de-a lovi, ci din dorul de-a îndrepta"). În esenţă, e luată în cătare imoralitatea, sub diferitele ei forme (duplicităţi, malversaţiuni, depravare, corupţie ş.a.), împăienjenind instituţii (justiţia, biserica) gata oricând la compromisuri.

Ariciul şi sobolul (1912) e un soi de fabulă cu tâlc moral. Un ins, primit în casa unor oameni de treabă, încearcă să o ademenească pe nevasta celui care îi făcuse un bine. Demascat, i se serveşte un apolog. În *Sfârşitul pământului*, Matache Funduleanu, un negustor înstărit, dar foc de zgârcit, află la o şedinţă de spiritism că se apropie sfârşitul lumii. Cuprins de o bolnavă frenezie, cumpără mărfuri peste mărfuri, având grijă să fixeze sorocul plăţii... după catastrofa finală. În *Inspectorul broaştelor* (1922) o puşlama, Amedeu Vârcolac, pune mâna, prin diverse învârteli, pe un post. Un arivist care, ca să-şi atingă scopul, nu se dă în lături de la nimic (calomnii, şantaj, demagogie) este ziaristul Camil Valonidy, din *Dansul milioanelor* (1922). Altfel, simpatic, isteţ şi practicând o impostură pe care o maschează cât poate de abil. Labilitatea „principiilor" lui e ilustrată, hazliu, şi de maniera în care îl tratează, la gazetă, pe bancherul Şwarz: „bătrânul libidinos", „vampirul nesăţios", „ventuza finanţelor româneşti", pentru ca, atunci când situaţia se schimbă, să-l gratuleze cu onctuozităţi precum „ilustrul financiar care onorează

Scanned with OKEN Scanner

finanţa românească". Surprinzător, comediograful îi oferă o şansă, chit că discursivă, de reabilitare. În *Marele duhovnic* (1929), preotul Nicolae, croit după un personagiu real, avansează în ierarhia bisericească până la treapta de mitropolit, fără să-şi facă vreun scrupul („Tot ce stă piedică în calea mea urăsc"). Remuşcările care îl mai încearcă nu au nimic profund.

Amestec de burlesc şi melodramă, tragicomedia *Akim* (1912) era, ca să spunem aşa, preferata lui E. Lovinescu, care o socotea, în spirit comparatist, „o farsă molierească"[69]. Un cerşetor cu nume rusesc, Akim, ajunge să stăpânească moşia unui tânăr conte, Daniel Wladimirov, pe care îl minte că i-ar fi tată. Se vede, însă, că pe şarlatan îl împunge din când în când cugetul, căci înainte de a-şi da obştescul sfârşit îşi mărturiseşte înşelătoria. Premiera a intrat în istoria anecdotică a teatrului românesc. Ca să se amuze şi ca să dovedească incompetenţa criticilor dramatici, Eftimiu îşi prezentase scrierea ca pe o traducere după un text al lui Cehov. Cronicarii se lasă cuprinşi de entuziasm – unul o decretează cea mai bună scriere a dramaturgului rus, iar un altul, la fel de imprudent, relatează că a văzut o montare a tragicomediei, la Lipsca! Rundă câştigată de Victor Eftimiu...

Comedia tragică *Omul care a văzut moartea* (1928) e inclusă şi astăzi în repertoriul unor teatre (la premieră, în rolul principal a apărut Tony Bulandra). Salvat de la sinucidere, un tânăr, „vagabondul", profitând de senzaţia pe care această întâmplare o stârneşte într-un orăşel oarecare, pătrunde în lumea bună în care până atunci nu ar fi avut acces. E un ştrengar obraznic, dezgheţat, cu simţul prompt al oportunităţii şansei ce i s-a oferit. Are

---

[69] *Scrieri*, vol. VI (*Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937*), Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. *316*.

Scanned with OKEN Scanner

umor, are şi farmec, aşa încât nu-i trebuie mult ca să-i cucerească pe (mai) toţi. Sau, în orice caz, să-i zăpăcească. Autorul agaţă intervenţiilor lui de histrion (junele fusese o vreme actor) şi o trenă de, cam moralizatoare, poezie: „sunt omul care a văzut moartea, şi-am cunoscut preţul vieţii. Voi nu ştiţi cât de frumoasă e viaţa! O risipiţi în nimicuri, treceţi pe lîngă ea, o otrăviţi cu prejudecăţi şi cu ambiţii neroade, umblaţi după bani, după situaţii, vă pândiţi unii pe alţii şi vă făuriţi singuri chilii de temniţă... Am vrut să v-aduc ceva din vântul depărtărilor, descătuşarea. Lăsaţi-mă să plec: mă cheamă viaţa... libertatea!..." Omul care aduce „descătuşarea" se arată dibaci şi în politichie, el propulsându-şi salvatorul, „podgoreanul" Alexandru Filimon, în postul de primar, pentru care în urbe se dăduse o bătălie acerbă.

După 1950, Eftimiu se orientează rapid, adoptând, în comedii şi drame slabe, lozincăria impusă de regim. Aşa, în *Halatul alb* (1959), în *Fetele Didinei* (1968) sau în *Parada* (1960), din care desprindem o cvasiparodică (cu intenţie ori făr' de?) didascalie: „A fost dat ordin ca deţinuţii din închisori să fie eliberaţi. Muncitorii menţin ordinea în toată ţara. Entuziasmul popular a atins apogeul." Ce să mai spui?...

La Victor Eftimiu[70], în pofida învăţăturii marxiste, cantitatea nu a generat calitate. Dar virtuţi există şi orice lectură lipsită de prejudecăţi le poate recupera.

---

[70] „Cea mai eruptivă forţă dramatică a teatrului nostru" – Valentin Silvestru, *Omul şi teatrul său*, „România literară", XXII, 1989, nr. 26.

Scanned with OKEN Scanner

Scrieri:

Opere, vol. V-VI, ediţie îngrijită de Constantin Mohanu, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969-1975

Repere bibliografice:

Lovinescu, E., *Scrieri*, ediţie şi studiu introductiv de Eugen Simion, Bucureşti, Editura Minerva, vol. I, 1969, p. *115-126*, vol. VI, 1975, p. *314-320*.

Lovinescu, E., *Opere*, ediţie îngrijită de Maria Simionescu şi Alexandru George, note de Alexandru George, Bucureşti, Editura Minerva, vol. IV, 1986, p. *329-341*, vol. V, 1987, p. *158-173, 313-325*.

Micu, Dumitru, *Început de secol. 1900-1916. Curente şi scriitori*, Bucureşti, Editura Minerva, 1970, p. *544-552*.

Mohanu, Constantin, *Victor Eftimiu*, cuvânt înainte de Gelku Maksutovici, Bucureşti, Editura Ararat, 1999.

Piru, Al., *Panorama deceniului literar românesc. 1940-1950*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. *426-429*

Silvestru, Valentin, *Omul şi teatrul său*, „România literară", XXII, 1989, nr. 4.

Vianu, Tudor, *Opere*, vol. XII, ediţie şi note de George Gană, Bucureşti, Editura Minerva, 1985, *383-387*.

Scanned with OKEN Scanner

Camil Petrescu
– Pariu cu absolutul

S-a născut la 9 aprilie 1894, în București. A avut o copilărie plină de frustrări, cea mai gravă fiind aceea că nu şi-a cunoscut părinții. Ambițios şi cu o dotare intelectuală ieşită din comun, avea să urmeze, după terminarea şcolii, Facultatea de Filosofie (1913-1919). În 1919 a luptat pe front, ca sublocotenent, fiind rănit şi căzând prizonier; în urma unei explozii, îşi pierde parțial auzul, handicap ce îi va provoca, pe parcursul vieții, stări de nervozitate. Un jurnal de mai târziu, *Note zilnice*, e revelator pentru asperitățile cu care orgoliosul a trebuit să se confrunte. A făcut intens publicistică, scriind, cu încingeri polemice, cronici literare şi, mai ales, cronici teatrale. A fost redactor-şef la „Revista Fundațiilor Regale" (1934). A debutat cu poezii, dominate de angoasa războiului (*Ciclul morții*). Până în 1943 s-a consacrat filosofiei, având ambiția de a elabora un sistem propriu – *substanțialismul*. Un volum de punere în discuție a unor concepte filosofice este *Teze şi antiteze* (1936). În roman, Camil Petrescu, la noi, contează ca un inovator prin scrupulul autenticității, prin care vrea să pună în evidență dimensiunea realului în detrimentul ficțiunii (*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, 1930, *Patul lui Procust*, 1933; poate fi amintit şi romanul în trei volume, îmbibat de conformism ideologic, *Un om între oameni*, 1953-1957). A semnat şi nuvele şi, de asemenea, o epopee bufă, *Papuciada* (1956). A tradus o farsă, *Dona Diana* (1947).

Teatrul a fost o mare pasiune a lui Camil Petrescu, până într-atât încât uneori pare că eroul dramelor sale este scriitorul însuşi. Temperament dificil, nu a rezistat la conducerea Teatrului Național din

Scanned with OKEN Scanner

Bucureşti decât zece luni (fev.-dec. 1939); încercările lui de reformare radicală au întâmpinat, firesc, o tenace poziţie. Nemulţumit de prestaţia unor directori de scenă, şi-a regizat singur două piese, *Mioara* şi *Mitică Popescu*. Spre sfârşitul vieţii, în 1956, a primit numirea de redactor-şef al revistei „Teatrul". A murit la 14 mai 1957, în Bucureşti.

Acut preocupat de fenomenul teatral, Camil îşi desfăşoară ideile, învelite într-un limbaj filosofic, nu întotdeauna eficient (vezi definiţia teatrului: „Teatrul nu este şi nu poate fi altceva decât o întâmplare cu oameni", scrie el în articolul *Teatrul de idei*[71]), în *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici* („Cetatea literară", 1926), *Modalitatea estetică a teatrului* (1937), *Addenda la falsul tratat* (1947). Pledând pentru deteatralizare, acest campion al autenticităţii propune, ca opţiune salvatoare pentru teatrul viitorului, „drama analitică" – un teatru, deci, de analiză, substanţial încărcat de esenţele, de semnificaţiile concretului. Aceasta ar fi „drama absolută" în care eroul, intelectual întotdeauna, mereu în căutare de certitudini, trăieşte o serie de „revelaţii în conştiinţă"; eşecul în astfel de confruntări, pricinuit de ruptura între ideal şi real, conduce la sfârşitul tragic. Modelul suprem, în pariul extrem cu absolutul, este pentru dramaturgul nostru piesa *Hamlet* a lui W. Shakespeare.

În ce priveşte reprezentaţia teatrală, teoreticianul nu e de acord cu dictatura regizorală („Teatrul, în care regizorul are rolul principal şi în care piesa nu e

---

[71] O altă definiţie camilpetresciană sună nu doar pretenţios, ci stângaci de-a dreptul: „O producţie teatrală este o exhibiţie organizată, al cărei obiect este o întâmplare reprodusă în faţa unei mulţimi adunate" – *Modalitatea estetică a teatrului*, în *Comentarii şi delimitări în teatru*, ediţie, studiu, note de Florica Ichim, Bucureşti, Editura Eminescu, 1983, p. *195*.

Scanned with OKEN Scanner

decât un pretext în mâna regizorului, nu poate fi operă de artă"), el socotind că valorile textului sunt mai presus de orice artificiu. O regie care se pliază pe aceste valori de profunzime este o „regie autentică" şi ea trebuie să ţină seama de fluxul realului, al experienţei trăite; de aceea fenomenologul o mai numeşte şi „regie concretă" şi, totodată, „regie sintetică", aptă să creeze un „teatru integral", cuprinzător şi adevărat ca viaţa însăşi.

Actorul, „singurul suveran al scenei", are şi el parte, în comentariile lui Camil Petrescu, de o atenţie specială. „Nu se poate concepe artist mare fără o viaţă interioară", afirmă în *Teze şi antiteze*, consecvent cu sine, teoreticianul, care cere unui interpret să aibă temperament, putere de a comunica şi autoritate scenică. El nu trebuie să fie nici prea interiorizat, nici să nu-şi manifeste în exces afectele, mizând pe efectul exterior[72]. Criticul distinge, cu un paradox forţat, între talent şi temperament artistic (socotind că talentul este doar îndemânare, temperamentul artistic fiind creator), între „actor", care îşi exhibă sensibilitatea (reală sau mimată) şi „artist", care este întotdeauna spontan, imprevizibil, evitând să folosească trucurile meseriei.

O „dramă a absolutului", care pune în ecuaţie, mai bine zis în conflict, idealul şi realul, este *Jocul ielelor* (1916; premiera, în 1918). Eroul, Gelu Ruscanu,

---

[72] „Este naturalist actorul care, vrând să «facă» ostentativ «adevărat pe scenă», îşi păstrează vocea lui «naturală» (vocea pe care noi am numit-o cândva «voce Costică») şi care este cea mai mare calamitate a teatrului. Ba, uneori chiar îi îngroaşă vulgaritatea. El crede că e bine să joace Shakespeare «cu glasul lui de acasă», cu vocea cu care se ceartă cu servitoarea. (Fireşte că acest actor naturalist nu ştie cum apare accentul autenticităţii în arta teatrului, ce este o voce grea de sensurile concretului)" – articolul *Naturalism în teatru*, în op. cit., p. *598*.

Scanned with OKEN Scanner

e un militant socialist, director al cotidianului, cu nume semnificativ, „Dreptatea socială". Ostil oricăror compromisuri, refuzându-şi plăcerile vieţii, acest ascet cu privirea îngheţată cultivă, ca un „arhanghel" desprins de cele pământeşti, o mistică a dreptăţii imaculate, a justiţiei care nu ţine seama de împrejurările concrete. Un nostalgic al absolutului, intransigent, fanatic (instalat într-o „nebunie a absolutului"), adept al unor principii morale părăsite de omenesc. Pentru el, mai presus de toate, de bune şi de rele, sunt „legea pură şi ideea de dreptate însăşi". Iar dreptatea, o spune singur, cu glas întunecat, „dreptatea este inumană".

Trăitor într-o lume abstractă, Gelu Ruscanu, acest raţionalist inflexibil, e – ca să intrăm în sistemul metaforic al piesei – o victimă a „jocului ielelor". El este unul dintre acei hiperlucizi, cu afectivitate deficitară, care „văd idei". Numai că, după vorba de om care ştie ce ştie a unui alt personaj, Penciulescu, „Cine a văzut ideile devine neom". Şi într-adevăr, aceasta este conduita, de o „duritate de diamant", a justiţiarului nostru: „Fără milă, fără o privire omenească, fără amintire". Caracterizarea îi aparţine Mariei Sineşti, iubita din tinereţe a lui Gelu Ruscanu.

Maria e nevasta unui barosan al politicii, avocatul Şerban Şaru Sineşti, aflat în postura, scandaloasă, de ministru al Justiţiei. De ce scandaloasă? Pentru că maestrul, o personalitate dominantă, se pare că are un trecut pătat de o crimă. Dintr-o scrisoare a Mariei Sineşti, Ruscanu află, oripilat, că individul ar fi ucis cândva o bătrână, distrugându-i şi testamentul pentru a pune mâna pe averea ei. A-l da pe mâna justiţiei i se pare o cauză pentru care merită să se bată.

Numai că realitatea e ceva mai complicată. Cinicul Sineşti, cu argumentaţia lui debordantă, păstrează şi el o scrisoare în care tatăl acuzatorului său

Scanned with OKEN Scanner

mărturiseşte că, ambalat în jocuri de noroc şi îndrăgostit de o femeie de moravuri uşoare, a delapidat o sumă de bani. Revelaţia, teribilă, clatină echilibrul lui Ruscanu. Intervine şi rugămintea Mariei de a nu da publicităţii scrisoarea, gest care ar compromite-o, iar asta s-ar răsfrânge şi asupra copiilor ei. Dar, mai ales, tovarăşii din partid exercită o presiune asupră-i, ca să renunţe la campania pe care a declanşat-o. De o abilitate diabolică, Sineşti propune eliberarea muncitorului Boruga, preţios pentru mişcarea socialistă, în schimbul distrugerii scrisorii care îl incriminează. Încă o lovitură pentru individualistul care s-a luat la trântă cu absolutul. I se comunică, net, că partidul pune infinit mai mult preţ pe „mântuirea cauzei obşteşti" („măreţia cauzei") decât pe debarcarea unui ministru, oricât de vinovat.

Pentru Ruscanu e începutul prăbuşirii. Fascinat de logica pură, cu recile ei „năluciri", dilemele îi sunt insuportabile. Dacă nu poate înţelege şi ierta greşeala de altcândva a Mariei, „clipele de rătăcire", pe care ea le regretă (replica lui: „iubirea nu admite greşeală"), trebuie, nu are încotro, să se supună deciziei tovarăşilor. Va renunţa la publicarea scrisorii, ceea ce îl împinge într-un faliment fără ieşire. Neadmiţând că salvarea pentru el ar putea fi în „salvarea laolaltă" (cum îl învaţă Praida), Ruscanu îşi trăieşte acut drama („Câtă luciditate, atâta dramă"). Îşi recapitulează viaţa şi îşi dă seama că viaţa lui n-a fost a unui incoruptibil (a mînţit, a râvnit la femeia altuia ş.a.m.d.). Nimic, pe lumea asta, nu-i cum trebuie să fie. Realitatea a rupt „cămaşa de forţă" a ideilor lui. Ca să rămână consecvent cu principiile în care crede, Gelu Ruscanu se sinucide.

Un exaltat, mistuit de ambiţie, jurând pe „iubirea absolută", este Andrei Pietraru, din *Suflete tari* (premiera, în 1922). A renunţat cu uşurinţă la cariera universitară după ce, în casa boierului Matei Boiu-

Scanned with OKEN Scanner

Dorcani (primul interpret – Ion Manolescu), a văzut-o pe „jupâniţa“ Ioana, fata bătrânului, fiinţă de o mândrie aristocratică, rece şi distantă. Îndrăgostit peste poate, Andrei alege să rămână aici secretar-bibliotecar, să se rateze deci, profesional, iluzionându-se că într-o bună zi Ioana Boiu va descoperi însuşirile lui sufleteşti: „un prinţ adevărat al sacrificiului şi devotamentului“.

Ca şi alţi eroi camilpetrescieni, Pietraru e cu totul lipsit de simţul realităţii. El visează, iar fata desconsideră visătorii, e sfios, şi domnişoara Boiu îşi doreşte un bărbat cum erau haiducii pe vremuri. Un prieten, Culai, încearcă să-l zgâlţâie din reveriile lui primejdioase, ceea ce nu face decât să-l îndârjească pe, altminteri şovăielnicul, Andrei. Om al extremelor (alternativa lui esenţială este: tot sau nimic), el îşi propulsează forţele sufleteşti într-un sentiment absolut al iubirii („O iubire care nu este eternă, nu este nimic“). Aşa simte el, deşi realistul Culai caută să-l aducă cu picioarele pe pământ: „Robul din tine visează“, acuzând, cu alte cuvinte, la dânsul o tendinţă de parvenire. Fiu de ţărani, Andrei Pietraru ar râvni, potrivit acestui raţionament, să pătrundă într-o familie cu blazon.

Oricum ar fi, tânărului voinţa nu-i lipseşte şi, reprimându-şi complexele de inferioritate, o cucereşte, într-o memorabilă scenă, pe Ioana, în urma unui crâncen pariu cu sine însuşi, un jurământ de viaţă sau de moarte *à la* Julien Sorel: „Dacă astă seară, până la ora douăsprezece, nu îi voi fi sărutat mâna, la ea în iatac... înţelegi tu? Astă-seară la ora douăsprezece... îmi sfărâm tâmpla cu revolverul...“

Biruită de îndrăzneala lui, de pasiunea ce răzbate din vorbele lui aprinse, Ioana, după nişte schime de dispreţ, îi devine amantă. După câteva nopţi fierbinţi, dezmeticindu-se, îl obligă pe „lunaticul“ Andrei să o ceară de nevastă la tatăl ei, Matei Boiu-Dorcani. Inhibat,

Scanned with OKEN Scanner

încolţit de un simţământ de jenă, Andrei se decide, declanşând furia îngrozitoare a bătrânului, care îl acuză că ar fi un impostor, un „vânător de zestre". Tânărul depăşeşte momentul, însă destinul îi joacă un renghi. Sărutând-o nevinovat pe o anume Elena, după ce află, înduioşat, că ea îl iubea de mult în taină, e surprins de Ioana, care are o criză de furie îngrozitoare. În ochii ei, Andrei s-a demascat: e„un suflet de slugă". În zadar se dă el de ceasul morţii ca să-i explice, se alege cu vorbele biciuitoare ale jupâniţei. În culmea disperării, şi ca să-i dovedească printr-un gest suprem că e un om de onoare, un „suflet tare", se împuşcă. Probabil va supravieţui, dar, oricum, iluziile lui, care vizau „totul", eşuează într-un „nimic" încărcat de toată relativitatea de zi cu zi.

Intitulată de Camil Petrescu „comedie", piesa *Mioara* (1929) este de fapt o melodramă, axată pe tema iubirii. La premieră, în 1926, a suferit o cădere, ceea ce l-a iritat pe dramaturg, care a încercat, printr-o serie de articole, să-şi apere creaţia; a scris, în stilul lui impulsiv şi sarcastic, un *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici*, „tratat" care, însă, evident, nu a avut cum să aducă un plus de valoare piesei.

Un pictor, Radu Vălimăreanu, îl provoacă la duel pe un anume Gabrovski, rutinat în astfel de confruntări, fiindcă spadasinul, la o petrecere, şi-a permis oarecari intimităţi cu logodnica lui, Mioara. Cu un „aer de madonă", „dulce", „copilăroasă", fata, s-ar zice, îl iubeşte pe Radu şi i-o declară cu multă însufleţire. Chiar şi după ce acesta îşi pierde un ochi în duelul în care s-a aventurat şi ar vrea, dintr-un soi de cavalerism, să se despartă de Mioara, ca să n-o oblige să trăiască cu un „schilod", ea – preţuindu-i, s-ar zice, sacrificiul – stăruie să-l ia de soţ.

Dar căsătoria nu e deloc fericită. În satul de munte în care tinerii căsătoriţi s-au retras, Mioara se

Scanned with OKEN Scanner

plictiseşte de moarte. Fiinţa serafică de la început a devenit nervoasă şi mai nimic din frământările lui Radu nu ajunge la sufletul ei. Ca o altă Nora, bovarica doamnă Vălimăreanu tânjeşte după o libertate pe care căsnicia nu i-o poate da. Astfel, împinsă de un grup de prietene cam vicioase, alunecă treptat spre o viaţă uşuratecă, în pragul promiscuităţii. Ceea ce pe Vălimăreanu, cu sensibilitatea lui acutizată de complexe[73], îl macină. Oricât de îndrăgostit (nu poate trăi fără „un surâs de femeie"), el îşi dă seama că Mioara nu-i deloc fiinţa unică pe care şi-o închipuia. O mediocră, cu aspiraţii mărginite şi un senzualism ce o predispune la viciu. Mai mult, păsându-i prea puţin de trăirile soţului ei, pe care i se pare chiar că-l urăşte, vrea să se despartă.

Criza ajunge la punctul maxim, când – printr-o soluţie dramaturgică artificioasă – intervine o întâmplare care îi impresionează pe amândoi. Lina, servitoarea devotată, moare sub ochii lor, nu înainte de a le destăinui că le dăruieşte prin testament toată biata ei agoniseală. Sub acest şoc emoţional, cei doi învrăjbiţi se hotărăsc să rămână împreună. Cine ştie pentru câtă vreme...

Într-o Veneţie decadentă, care se scaldă în lux şi în luxură, contele Pietro Gralla, eroul dramei *Act veneţian* (1929), trăieşte o mare dezamăgire. Acest fost corsar, devenit comandant al flotei lagunelor, are revelaţia faptului că, alterat de dezmăţ şi de bicisnicie, spiritul de luptă al cetăţii e mai mult decât şubred.

---

[73] „Radu Vălimăreanu e o variantă a lui Andrei Pietraru" –Alexandru Paleologu, *Fişă la dosarul „Mioara"*, în *Ipoteze de lucru*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1996, p. *100*.
„Este singurul personaj din teatrul camilpetrescian care face palpabilă năluca absolutului" – Aurel Petrescu, *Opera lui Camil Petrescu*, Bucureşti, Editura Enciclopedică şi Pedagogică, *1972, p.* 100.

Scanned with OKEN Scanner

Încercările lui, viforoase, de a-l redeştepta par deocamdată sortite neizbânzii. Pietro e înlocuit în postul de comandă cu cel mai bun prieten al său. Încă o decepţie...

Înşelat în visurile-i de glorie, într-o Veneţie moleşită (care se poartă „ca o simplă curtezană"), pe care o deranjează clocotul lui de energie, contele se refugiază – ca şi alţi eroi camilpetrescieni – într-o fremătătoare iluzie. Aceea a iubirii totale pentru o femeie nepereche – Alta, „monada", icoana pe care o venerează („Ochi mari, ochi frumoşi, golul vostru întunecat mi-e mai drag decât toată înţelepciunea lumii"). Numai că, în pofida unor virtuţi ieşite din comun (curaj nemăsurat, integritate, forţă lăuntrică), Pietro Gralla nu trezeşte nici un pic de dragoste în sufletul signorei. Fostă actriţă, complăcându-se apoi într-o viaţă de târfă, Alta, cum singură mărturiseşte, a simţit pentru el admiraţie, milă, duioşie, recunoştinţă. L-a acceptat pentru toate aceste motive, şi poate, încă, din disperare sau dintr-o anume sfială în faţa prezenţei lui impunătoare. Ea însă, ca femeia eternă, a rămas cu inima la prima iubire, aceea pentru Cellino, un aventurier frivol, pudrat, pomădat, un „răţoi gătit", cum îl batjocoreşte Gralla, strivindu-l cu epitete nimicitoare. Când îl revede, după multă vreme, e gata să i se dăruiască, împinsă de o patimă irezistibilă, care nu s-a stins. Îi dă o întâlnire, la care „sigisbeul", care ar vrea să profite de ocazie, se comportă ca un laş. Alta îl descoperă cum e, şi pare că o apucă sila, insultându-l, „furioasă", ca pe un „nemernic", un „ticălos". Sunt doar vorbe, pentru că adevărul simţirii ei pulsează în sintagma: „stăpânul meu!"

Întoarcerea neaşteptată a soţului îi sperie pe cei doi amorezi. Cellino fuge pe fereastră, iar Alta, atunci când Pietro simte prezenţa intrusului, nedându-şi seama

Scanned with OKEN Scanner

ce face, îl înjunghie. Cu câteva clipe înainte, ca să-i adoarmă bănuiala, îi şoptise: „sufletul meu e al tău pentru totdeauna", „aş muri de durere fără tine!"

Gralla, constituţie puternică, supravieţuieşte. Dar convalescenţa sufletească merge mai greu. E o zbatere surdă, cu întrebări fără răspuns. Cum a putut mintea lui pătrunzătoare să sufere un atât de grav faliment? Cum de a putut crede că femeia asta comună se poate ridica până la „iubirea perfectă"? A crezut într-o fantasmă, s-a amăgit la gândul, de o fastuoasă vanitate, că Alta îl iubeşte pentru meritele lui. Când colo, ea, orbită de patimă joasă, îmbătată de dorinţă, l-a preferat pe acel caraghios pe care acum, spăsită şi trezită la realitate, îl numeşte „biet nemernic", „nevolnic", „un gunoi întâmplător". Poate e sinceră când spune că ar vrea mai bine să fie ucisă decât supusă „torturii" de zi cu zi a analizelor retrospective ale lui Pietro Gralla, în care contrarietatea e încărcată de dezgust. Dar e o sinceritate care nu mai poate schimba nimic. Pentru bărbatul cu care n-a avut niciodată o comunicare sufletească, ea nu mai e decât un „cadavru"[74].

Cruzimea contelui izvorăşte dintr-o imensă durere. Nu-şi poate ierta că, în idealismul lui somptuos, s-a înşelat. Infidelitatea conjugală nu i se pare atât de gravă ca acest fiasco al raţiunii de care era mândru[75]. Aflat într-o metamorfoză pe care dramaturgul nu

---

[74] Marian Popa e de părere că „prin Alta, piesa e ilustrarea unui misoginism acut" – *Camil Petrescu*, Bucureşti, Editura Albatros, 1972, p. *123*. Ovidiu Ghidirmic gândeşte altfel: „Mesajul adânc al piesei nu e «misogin». Alta este, de altfel, absolvită de Gralla" – *Camil Petrescu sau patosul lucidităţii*, Craiova, Scrisul Românesc, 1975, p. *123*.

[75] „În fond, *Act veneţian* este drama eşecului raţiunii" – Mircea Ghiţulescu, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Bucureşti, Editura Albatros, 2000, p. *70*.

Scanned with OKEN Scanner

izbuteşte să o facă mai convingătoare, Cellino îi dă o lecţie de realism. Dacă Pietro Gralla crezuse că numărul femeilor pe care le cucereşti nu are importanţă, şansa superlativă fiind aceea de a găsi femeia unică, „esenţa întregii creaţii", Cellino, căzut brusc în admiraţie pentru omul deosebit pe care cândva îl zeflemisea cu amicii, îi deschide ochii. Femeile nu sunt complicate defel, totul e să nu le iei prea în serios. Cât priveşte „femeia ideală", e o himeră în care e mai sănătos să nu te încrezi. O poţi căuta, cum face şi el, zburând din floare-n floare, dar nu o vei găsi decât în „sute şi sute" de femei. Toate acestea le ascultă, ca o crucificată, Alta, care se simte, cu toate remuşcările ce o încearcă, nedreptăţită. Argumentul de care se agaţă e unul afectiv: dacă a greşit, a fost pentru că sufletul ei era doldora de iubire, de nevoia de a dărui. Şi cu o uimitoare, stupefiantă încumetare, îl întreabă pe cel pe care nu l-a îndrăgit niciodată: „nu sunt eu totuşi femeia pe care trebuie s-o iubeşti?" Răspunsul nu va veni niciodată. Fostul corsar pleacă, împreună cu nimeni altul decât cu Cellino, pe mări, în căutarea aventurii bărbăteşti care să-i readucă fericirea de altădată.

O piesă de dimensiuni monumentale, care o face greu de pus în scenă – antrenează 88 de personaje –, este *Danton* (1931; s-a jucat abia în anii '70, cu Mircea Albulescu, în Danton, şi Radu Beligan, în Robespierre). Danton e altfel decât eroii de până acum, fascinaţi de absolut, ai lui Camil Petrescu. Se aseamănă întrucâtva cu Pietro Gralla prin forţa personalităţii, prin energia debordantă şi prin robusteţe. Dar se deosebeşte prin simţul viu al realităţii, oricât ar fi ea de tulbure şi complicată.

E un „uriaş slut", care, fără să-i pese de chipul ingrat, iubeşte viaţa. Îi place să chefuiască, să îmbrăţişeze

Scanned with OKEN Scanner

o femeie[76], are entuziasme de nestăvilit. Asta nu-l împiedică să fie un ostaş credincios al Revoluţiei. Şi nu doar un ostaş, ci unul dintre conducătorii mişcării din Parisul însângeratului an 1848. Violent uneori, neiertător cu laşii şi trădătorii, tolerează slăbiciunile firești şi e în stare de gesturi de o neaşteptată gingăşie cu cei apropiaţi.

Nu e, în orice caz, un fanatic[77]. Îşi iubeşte ţara, stăvileşte ca un titan, mobilizând mulţimile cu vocea lui tunătoare, invazia trupelor prusace. Ministru al Justiţiei şi creator al Tribunalului Revoluţionar, scapă de sub control situaţia şi nu pedepseşte, nici n-ar fi avut cum, masacrarea a sute de prizonieri. Dar, în valul de nebunie sanguinară care s-a declanşat, îşi păstrează – încă! – capul pe umeri şi cere, fără ca nimeni să-l audă, mai multă moderaţie. Vuietul străzii, plină de „haimanale" însetate de sânge, îi acoperă glasul, care face apel la clemenţă. Regretă ghilotinarea foştilor parteneri de luptă, girondinii, trimişi la eşafod atunci când teroarea, care îi viza la început pe aristocraţi, escaladează. E un măcel absurd, în care atrocităţile par să fie un scop în sine, oferind poporului, foşgăind de „răi şi proşti", un spectacol ce îl isterizează.

Iar făurarul Terorii e iacobinul sinistru Robespierre. Cel care îl va trimite la moarte pe Danton însuşi. „Danton şi Robespierre – notează undeva dramaturgul – sunt viaţa şi ideea, faţă în faţă. Se

---

[76] „Bărbatul lucid şi activ, ambiţios şi individualist, e înfrânt de obsesia simţurilor şi încarcerat de instinctualitatea femeii" – Pompiliu Constantinescu, *Camil Petrescu, „Danton"*, în *Scrieri*, IV, Bucureşti, Editura Minerva, 1970, p. 257.

[77] „Mai mult, Danton este un Gelu Ruscanu care a depăşit momentul «revelaţiei care ucide». El are simţul relativităţii. Ştie ce înseamnă concesiile şi le acordă fără sfâşierile ce îl duc pe Gelu Ruscanu la sinucidere" – Mircea Ghiţulescu, op. cit., p. 72.

Scanned with OKEN Scanner

prăbuşesc amândoi, venind în conflict unul cu altul". „Incoruptibilul" duce până dincolo de limită, până la monstruos, fanatismul eroilor camilpetrescieni, hipnotizaţi de o idee pură, de o idee abstractă, fără nici o rezonanţă în realitate. Rigid, sever, de o „inteligenţă geometrică", logica înspăimântătoare a acestui ins cu o „privire de strigoi" ascunde, desigur, nişte complexe, un deficit de vitalitate, un minus de sexualitate. Lozinca lui, debitată cu o convingere de nebun, că „Singură cauza e mare şi ea nu poate pieri", exprimă un iremediabil grad de dezumanizare. Omul, în această neagră viziune, nu contează. Ideea trebuie să triumfe. Şi apoi, cum spune doamna Roland: „Revoluţia are nevoie de victime" (tot ea va avea o exclamaţie devenită celebră: „Libertate... libertate! Câte crime se comit în numele tău!").

Mai înainte de a fi şi el condamnat, Danton mai face o ultimă încercare de a stârni omenescul din inumanul Robespierre: „Robespierre, ascultă-mă pe mine... Lasă viaţa să curgă mai departe. Ea singură e mare... şi bună... şi dreaptă. Lasă, Robespierre, omenirea să iubească, să cânte, să se bucure..."

Nici o fibră nu tresare în făptura uscată a inflexibilului iacobin. Nu trece mult şi lui Danton însuşi îi vine rândul să păşească în faţa gâdelui, fiind acuzat pentru desfrâu, jaf, trădare, precum şi pentru presupusa suspiciune că ar fi tins să devină un dictator. Înainte de execuţie, uriaşul, adresându-se călăului, rosteşte o frază care a intrat în antologia vorbelor faimoase: „Ascultă, Sanson, după ce îmi vei reteza capul, să-l ridici şi să-l arăţi poporului... Merită." Peste numai trei luni şi capul lui Robespierre va cădea, retezat de ghilotină. Viaţa rupe corsetul ideii constrângătoare precum un pat al lui Procust.

Bălcescu, din piesa omonimă (1948; premiera, cu Mihai Popescu în rolul principal), se înscrie în aceeaşi serie de eroi însetaţi de absolut şi de adevăr. Un

Scanned with OKEN Scanner

intelectual febricitant, cu un destin aparte din cauza formulei lui sufleteşti speciale, cu exaltări ce nu ţin întotdeauna seama de riscuri, neînduplecat în obsesiile lui care îi pot da o stare de transă, gata oricând să-şi sacrifice viaţa pentru o idee.

Dar se şi deosebeşte de fanaticii ce l-au precedat. Fervorile lui vizionare (ţara va fi o „republică democrată") nu sunt o proiecţie suspendată într-un eter al fantasmelor, ci se bazează pe o cunoaştere a mersului istoriei la români. Neînţeles de cei din jur, propovăduieşte revoluţia pentru popor, vorbind şi gândind în numele poporului („prin glasul meu, tot poporul") – clăcaşii, tăbăcarii, cei ce îndură jugul exploatării. În nici un caz al boierimii, pe care Bălcescu o condamnă ca un comunist *avant la lettre*. Conflictul între ideal şi real există şi aici, dar în parametri ce ţin de viaţa concretă. O rezolvare pare să existe, dacă nu acum, în viitor.

Până atunci, pasiunea de revoluţionar a lui Bălcescu îl hărăzeşte unui destin de martir. Închisoare (unde se îmbolnăveşte grav), pribegie... O dramatică ruptură de familie (singur îşi face bilanţul: „un fiu nerecunoscător, un frate egoist, un tată denaturat"). Şi, ţâşnind din exasperare, o ură care o sperie şi pe propria lui soră („Frate, nu e bună atâta ură..."). Ură – un atribut, până la urmă, al fanaticului de orişicând – şi sarcasm faţă de comportarea celorlalţi căuzaşi, dintre care autorul, dezechilibrându-şi piesa, îl supune satirei îndeosebi pe Heliade. Notăm şi o inconsecvenţă: avid de autenticitate, pe care o şi teoretizează, el îşi împodobeşte pe alocuri drama cu fraze căutate („vei plânge plânsul codrilor"), nepotrivit de literare.

Mânat de spirit polemic, Camil Petrescu a scris şi comedii. *Mitică Popescu* (1928) vrea să fie o reabilitare a personajului emblematic al lui I. L. Caragiale. E un soi de comedie de bulevard, cu elemente

Scanned with OKEN Scanner

melo, în care eroul pare numai superficial, flecar, lăudăros, fanfaron, chiulangiu, în realitate el fiind un băiat bun, modest din cale-afară, săritor la nevoie (a salvat de la moarte un camarad, pe front, salvează, printr-un gest de altruism, banca unde lucrează ca ajutor de contabil). „Un adevărat lord al loialității – cum zice Camil, plusând –, un prinț al bravurii, un cavaler fără prihană". O „fermecătoare puşlama sentimentală", cum îl numeşte, drăgăstos, patroana, Georgeta Demetriade, pe care o iubeşte în taină şi care, într-un *happy-end* ce intră în logica piesei, va deveni în final – şi ca o răsplată pentru calitățile timidului Mitică – soția lui. Prea puțin norocos cu montările din timpul vieții, cu *Mitică Popescu* dramaturgul s-a bucurat de succes.

Alte scrieri dramatice ale lui Camil Petrescu sunt *Profesor doctor Omu vindecă de dragoste* şi *Iată femeia pe care o iubesc* (1946-1947), o replică la pirandellism (încercând, deci, să demonstreze că omul nu-şi poate pierde identitatea), precum şi *Caragiale în vremea lui* (1957), o satiră fără valoare, confecționată după normele, atunci obligatorii, ale realismului socialist.

Scanned with OKEN Scanner

Scrieri:

Modalitatea estetică a teatrului, ediție îngrijită și cuvânt înainte de Liviu Călin, București, Editura Enciclopedică Română, 1971.

Teatru, vol. I-III, studiu introductiv, tabel cronologic și bibliografie de Aurel Petrescu, București, Editura Albatros, 1973.

Comentarii și delimitări în teatru, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Florica Ichim, București, Editura Eminescu, 1983.

Repere bibliografice:

Camil Petrescu interpretat de..., prefață, notă asupra ediției, antologie, cronologie și bibliografie de Paul Dugneanu, București, Editura Eminescu, 1984.

Călin, Liviu, *Camil Petrescu între oglinzi paralele*, București, Editura Eminescu, 1976.

Elvin, B., *Camil Petrescu*, București, Editura pentru Literatură, 1963.

Ghidirmic, Ovidiu, *Camil Petrescu sau patosul lucidității*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1975.

Mândra, V., *Jocul situațiilor dramatice*, București, Editura Eminescu, 1978, p. *139-149*.

Paleologu, Alexandru, *Ipoteze de lucru*, București, Editura Eminescu, 1996, p. *45-58*, *81-89*, *98-101*.

Petrescu, Aurel, *Opera lui Camil Petrescu*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1972.

Popa, Marian, *Camil Petrescu*, București, Editura Albatros, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

Lucian Blaga

– Ceremonial mito-poetic

S-a născut la 9 mai 1895, în Lancrăm, județul Sebeș. Era fiul lui Isidor Blaga, preot, și al Anei, născută Moga, de origine aromână. A absolvit Facultatea de Filosofie a Universității din Viena. Până la patru ani nu a scos, se pare, vreun cuvânt (de aici și versul de autodefinire „Lucian Blaga e mut ca o lebădă"). Timp de mai mulți ani, activează în diplomație (Varșovia, Praga, Berna, Viena, Lisabona). Profesor la catedra de filosofia culturii a Universității din Cluj (1939-1948), este destituit, în cadrul măsurilor de „epurare" întreprinse de regimul comunist. Până aproape de sfârșitul vieții (survenit la 6 mai 1961, în Cluj), a trăit, ca într-un soi de exil, în cercetare.

Spirit cu deschidere spre transcendent, întrezărind „corola de minuni a lumii", Lucian Blaga aspiră la comuniunea cu „marele Tot". Exuberantă la început, lirica sa, treptat, se adumbrește de o tristețe metafizică. Iubirea este un factor regenerator (*Poemele luminii*, *Pașii profetului*, *În marea trecere*, *Lauda somnului*, *La cumpăna apelor*, *La curțile dorului*, *Nebănuitele trepte*). În filosofie, Lucian Blaga creează un sistem original, care are în centru ideea de mister. El descoperă o amprentă specific românească în spațiul cultural carpatin, pe care îl numește „spațiu mioritic" (*Spațiul mioritic*, *Trilogia cunoașterii*, *Trilogia cosmologică*). Concepția sa estetică e sintetizată în volumele *Trilogia culturii* și *Trilogia valorilor*. Memorialistica are valențe lirice (*Hronicul și cântecul vârstelor*). Un roman, *Luntrea lui Charon*, i-a apărut postum. Se spune că poetul ar fi figurat pe lista de candidați la Premiul Nobel.

Scanned with OKEN Scanner

Lucian Blaga a practicat, cu deosebire în anii 1921-1925, şi critica dramatică. În comentariile de spectacol, ca şi în articole şi eseuri, el îşi exprimă adeziunea la valorile modernismului (avangardism, teatrul experimental), argumentaţia lui situându-se pe o poziţie antinaturalistă şi antipsihologistă. Naturalismul nu putea duce decât într-o fundătură: „Între teatru şi realitate se punea semnul celei mai monotone egalităţi matematice". Se ajunge la excese în afara artei: „În spiritul acestei ecuaţii, regizorul aducea în faţa privitorilor emoţionaţi arbori vii cu rădăcini smulse din pădure, şi actriţele goale făcând pe nimfele se scăldau în isvoarele aievea isbucnite de sub scândurile scenei. Actorul nu mai *juca* dând acţiunii accent şi proporţii, ci *era* prinţ cu guturai sau ţăran dialectal până şi în gesturi". Lucrurile se schimbă, „contimporanii" nu mai cultivă psihologismul, „nu mai caracterizează: ei creează personagii, dincolo de liniile fireşti. Interesul a trecut de la *detaliu* la *esenţial*, de la *concret* la *abstract*, de la *imediat* la *transcendent*, de la *dat* la *problemă*" (*Teatrul nou*). „Puteţi spune chiar – se adresa scriitorul unor apropiaţi – că ceea ce am scris nici nu e teatru: e poezie dramatică". Şi încă: „O piesă de teatru este o ecuaţie filosofică, în care se descoperă, frumos, o mare necunoscută: omul. Dar pentru asta trebuie să ştii algebra, iar algebra teatrului înseamnă filosofie şi poezie". Nutrit din mituri, din credinţe arhaice, din eresuri, teatrul lui Blaga, cu vocaţia lui pentru metafizic, se înscrie, prin multe elemente, în poetica expresionismului. Personajele, stilizate, care se mişcă, precum într-un ritual, într-un ceremonial solemn sau orgiastic[78], sunt ceea ce se cheamă personaje-idei, al

[78] „Ritmul gesticulaţiei şi cel al verbului trebuie să aibă o gravitate ceremonială" – Alexandru Paleologu, *Teatrul lui*

Scanned with OKEN Scanner

căror discurs, presărat cu metafore, e plin de tâlcuri care se alcătuiesc, într-o atmosferă de mister şi de magie, într-o parabolă, cel mai adesea tragică. E „teatrul de spiritualizare", care reflectă „mişcarea spre lumea spiritului", caracteristică, aşa cum observă Blaga într-un interviu din „Rampa" (1929), mai multor literaturi: „Între Ibsen, Shaw, Strindberg şi Claudel găsim toate nuanţele cari ating sufletul de astăzi" (*Teatrul Naţional*). Poetul alege „calea mitului": „Aşadar – răspică el într-un interviu din „Vremea", 1935 – există un *idealism mistic* şi un *realism mitic*, care pot deveni formule creatoare în teatru".

Zamolxe (1921) e un „mister păgân", în versuri albe. Totul se petrece în Dacia dinainte de creştinare, într-o lume imemorială, trăind în frenezii dionisiace, într-un „timp mitic românesc". Zamolxe – un fost sclav eliberat, discipol al lui Pitagora – e un profet singuratic, preţuit de daco-geţi pentru înţelepciunea lui. Într-o clipă de iluminare, el întrezăreşte adevărata divinitate, care nu mai are nimic de-a face cu religia politeistă, aprigă, necruţătoare, ce domină cugetele mulţimii. Viziunea lui, pătrunsă de o blândă umanitate, închipuie o religie care să nu mai aibă nimic supranatural. E mitul Marelui Orb („Dumnezeu e un orb bătrân"), zeitate care nu-i altceva decât Natura, răsfrântă în fiecare. Nu în cer, ci în adâncul sufletului sălăşluieşte, fiind totodată răspândit în tot ce se vede.

Neliniştit de această învăţătură, care ameninţă să perturbe ordinea instituită, Magul îi stârneşte pe supuşi să-l izgonească pe Zamolxe. Profetul se retrage într-o peşteră – deci în sânul naturii –, unde va rămâne vreme de şapte ani. Dar Magul nu se mulţumeşte cu

---

Lucian Blaga, în *Spiritul şi litera*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970, p. *93*.

Scanned with OKEN Scanner

atât. El are ideea, de o ingeniozitate diabolică, de a înlocui învățătura lui Zamolxe cu un simulacru al ei. El pune să se cioplească o statuie, pe care o așază în templu, pentru ca oamenii să se închine, într-un ritual lipsit de fior, unui „chip de piatră" („Oamenii divinizând pe Zamolxe, îi vor uita învățătura").

Sfătuit, în peștera unde fusese alungat, de Socrate (ivit, ca o fantasmă, sub înfățișarea unui Moșneag), Iisus (numit Tânărul), Giordano Bruno (Cel de pe rug), care au ales să se jertfească pentru o idee, Zamolxe revine în cetate. Văzând statuia și înțelegând semnificația ei primejdioasă, o distruge. Revoltați, credincioșii îl lapidează cu bucăți din idolul sfărâmat. Cu alte cuvinte, Zamolxe se jertfește, pentru ca învățătura lui să poată dăinui. Ca spiritul său să rămână viu. Și, ca într-o vrajă, această moarte violentă zgâlțâie mintea celor care până acum se închinau la crunții zei greci. Dintr-odată, ei simt că duhul Marelui Orb a pătruns în inima lor (– „Orbul e iarăși printre noi. – Și-n noi"). Prin sacrificiul vieții, Zamolxe a învins, semănând în poporul dac o nouă credință, care i se potrivește[79].

În drama, de factură expresionistă, *Tulburarea apelor* (1923), personajele care se confruntă au un caracter simbolic[80]. Suntem în Transilvania secolului al XVI-lea. Dinspre Apus se propagă, prin misionari

---

[79] „Zamolxe *trebuie* să moară, pentru că nici o nouă și mare credință nu se instaurează pe deplin fără jertfa Inițiatorului" – Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984, p. *64*.

[80] „Mai ales, despre primele sale două poeme dramatice, *Zamolxe* și *Tulburarea apelor*, se poate spune că ele întruchipează niște simboluri în acțiune" – Tudor Vianu, *Teatrul d-lui Lucian Blaga*, în *Opere*, vol. III (*Scriitori români*), antologie și note de Matei Călinescu și Gelu Ionescu, postfață de Matei Călinescu, București, Editura Minerva, 1973, p. *248*.

Scanned with OKEN Scanner

persuasivi, Reforma luterană (nu mai este nevoie de icoane, de biserici, de acel intermediar între om şi Dumnezeu care este preotul). În satul în care îşi face veacul Popa, se înalţă o biserică. Intervine însă, cu abilităţi diavoleşti, o călugăriţă franciscană, Nona, o exaltată, cu dezlănţuiri păgâne de vitalitate. Înveşmântată cu o „mătase roşie lipită pe trup", senzuala, aţâţătoarea „fiică a pământului" – amintind de Zemora, din *Zamolxe*, fecioara „tânără şi sălbatică" – tulbură sufletul omului Bisericii ortodoxe. Ispita irezistibilă face ca Popa să trăiască sfâşietoare chinuri, sfâşiat între credinţă şi provocarea care îl sminteşte.

Alegerea lui e a celui care, îmboldit amarnic de chemarea sângelui, şi-a pierdut minţile şi, se poate spune, şi-a pierdut credinţa. Înnebunit de farmecele rele ale Nonei, Popa incendiază biserica în construcţie. Ar fi trebuit să suporte consecinţele, dacă în preajmă nu ar fi fost Moşneagul, prezenţă misterioasă, cu aură christică. Din vorbele lui se desprinde înţelesul că Iisus, după Înviere, nu s-a înălţat în ceruri, ci „s-a-ntrupat în pământ", s-a împrăştiat în întreaga fire. Ca şi Zamolxe, care propovăduia credinţa în „Marele Orb", Moşneagul glăsuieşte despre un alt Iisus decât acela din evanghelii – Iisus Pământul. Reformei luterane, care caută cu agresivitate să facă prozeliţi, i se opune aşadar un panteism blajin: „Dumnezeu e pretutindeni".

Ca un alt Iisus, bătrânul ia asupră-i păcatul îngrozitorului sacrilegiu atunci când sătenii furioşi, după ce o aruncă pe Nona în flăcări, îl acuză. Tăcând, îşi asumă vina şi e ucis cu pietre. Cutremurat de sublimul martiriu, Popa porneşte în lume pentru a propaga credinţa Moşneagului. Mântuit din rătăcirea lui, el rosteşte către fantoma celei ce fusese Nona cuvintele care explică şi titlul piesei: „Ai tulburat apele, sufletul renaşte sănătos".

Scanned with OKEN Scanner

Despre o jertfă, o jertfă ritualică, e vorba şi în drama *Meşterul Manole* (1927). „Pe Argeş în jos", unde de şapte ani Meşterul Manole şi cei doisprezece calfe şi zidari se muncesc în darn să înalţe un lăcaş de închinăciune, e o atmosferă de „spaimă şi nebunie". Ceva necurat se petrece pe aceste plaiuri. Pe râu plutesc sicrie, prunii nu mai cresc – e un blestem sau, poate, lucrarea lui Antichrist. În pragul disperării, Manole trage clopotele „de parcă s-ar certa cu cerul". Zidurile înălţate ziua se prăbuşesc noaptea şi Meşterul, încercat de o îndoială cumplită, începe să creadă în acţiunea unor puteri ostile, a unor energii infernale care îi zădărnicesc truda. O întrebare a stareţului Bogumil îl răscoleşte: „Şi dacă, întru veşnicie, bunul Dumnezeu şi crâncenul Satanail sunt fraţi?" Şi îşi schimbă între ei „obrăzarele"...

Ca să alunge blestemul, îl povăţuieşte Bogumil, Manole trebuie să săvârşească o jertfă, „jertfa cea mare". Altfel nu-şi va putea împlini visul, iar patima lui de a clădi, aţâţată de demonul lăuntric, va avea parte, iar şi iarăşi, de un eşec. Stăpânit de obsesia acestei înfăptuiri, Manole acceptă şi, ca în baladă, face cu tovarăşii lui un teribil legământ. Sortită zidirii – pentru că numai astfel biserica poate fi ridicată – va fi acea făptură care va ajunge prima la construcţia ce mereu se ruinează. Degeaba se roagă, disperat, Manole, o dată şi încă o dată şi încă o dată, ca nevasta lui, Mira, să-şi întârzie sosirea. Neştiutoare, plină de dragoste, femeia vine într-un suflet şi, neavând încotro, resemnându-se, Manole o supune, cu amăgeli, cumplitului rit. O va zidi, minţind-o că totul e doar un joc, „un joc de albă vrajă şi întunecată magie". Încrezătoare, Mira se lasă zidită la temelia casei Domnului. Când pereţii reci o acoperă, de acolo se aude un vaier sfâşietor.

Şi miracolul se produce. Fecundată de spirit, materia se lasă supusă. Sufletul Mirei, sădit pietrelor

Scanned with OKEN Scanner

inerte, a înfăptuit minunea. Harul s-a pogorât, prin suferință, asupra lui Manole, care, ajutat de meșteri („dracii lui Hristos"), își duce la capăt ca un posedat opera, durată prin suferință și dăruire („Din bucuria vieții am închipuit lăcașul. Cel ce se ridică e din suferința morții"). Biserica, de o neasemuită frumusețe, s-a înălțat. Creația cere sacrificiu. Meșterul Manole, cu inima frântă, și-a jertfit soția[81]. Apăsat de această vină și pentru că, îndeplinindu-și menirea, viața lui nu mai are sens, el se azvârle de pe turla bisericii. Se aruncă nu în moarte, ci în nemurire.

Poate cea mai pătrunzătoare piesă a lui Lucian Blaga, din punct de vedere dramatic, este *Cruciada copiilor* (1930). Strania poveste se petrece undeva „la Dunărea de jos", pe la anul 1212. Mai multe cruciade au eșuat în încercarea lor de a recuceri Sf. Mormânt. Ceea ce catolicismul, cu semeața lui pornire de expansiune, nu poate accepta. Un călugăr, Teodul, purtând o „glugă roșie", ceea ce ne face să ne gândim că este însuși diavolul (culoarea roșie, în teatrul lui Blaga, este un semn demonic), pune la cale, uzând de puterea lui de a fanatiza, o nouă cruciadă, una cum n-a mai fost și nici nu va mai fi. O cruciadă a copiilor! ... Prin inocența, prin puritatea lor, copiii, care nu pot fi decât buni la Dumnezeu, ar trebui să intre fără păs în Ierusalim.

---

[81] „O dramă și nu o tragedie trăiește eroul titular din *Meșterul Manole* (1927), pentru că doar jertfa de sine este tragică, în timp ce lui îi lipsește curajul de a se sacrifica, adică de a renunța la unicul său sens de existență, la operă: spre a-și realiza menirea prin creație, el își jertfește iubita. Netrăind o luptă morală a creației, Manole nu trăiește nici o tragedie, ci numai o dezbatere dramatică a lui *homo-faber*" – I. Negoițescu, *Istoria literaturii române*, vol. I, București, Editura Minerva, 1991, p. 282.

Scanned with OKEN Scanner

Şi astfel, ca într-o transă, nevârstnicii, „ostaşii lui Christos", purced spre ţara făgăduinţei. Cu ei ar vrea să meargă, depunând şi un jurământ, Radu, fiul Doamnei dintr-o „cetate de hotar". Aici izbucneşte tragedia. Trăind dureros de viu sentimentul matern, Doamna presimte o groaznică nenorocire atunci când fiul ei, transfigurat, o vesteşte că a decis să se înroleze în oastea celor aflaţi în marş spre Ierusalim. Aruncă în foc veşmântul de cruciat al băiatului, apoi, fiindcă, vrăjit, straiul nu arde, îl rupe în bucăţi. Îl izgoneşte dincolo de hotare pe Teodul, închide cetatea.

Totul e în zadar. Fiul ei, absorbit într-un crez de care nimic nu-l leagă, vrea să pornească în campania pe care a urzit-o Teodul. Speriată, Doamna se dă de ceasul morţii ca să-l împiedice pe Radu să dea curs închipuirilor lui. S-ar lepăda şi de credinţă, s-ar vinde şi diavolului, ca să-şi salveze copilul. Îl imploră pe inflexibilul Teodul să-l dezlege pe Radu de jurământ. Nu înţelege ce credinţă e şi aceasta, în care, pentru o idee, omul e sacrificat. Dumnezeul ei este, ar fi trebuit să fie, o „lumină bună". Cum se împacă întunericul morţii cu o asemenea luminozitate? Cât preţuieşte o fiinţă pentru propovăduitorii credinţei catolice? Călugărul Ghenadie glăsuieşte cu o înţelepciune de ortodox: „Catolicii au uitat Ierusalimul de sus pentru Ierusalimul de jos. Au uitat pe Domnul pentru mormântul Domnului".

S-au scurs şase luni de insuportabilă anxietate. Cruciada s-a sfârşit înainte de a începe. Băieţii, în încercările cumplite la care au fost supuşi, au pierit unul câte unul. Cu ei nu a fost şi Radu, reţinut, cu disperare, de mama lui în castel. Nu a pornit în cruciadă şi, de „dorul Mormântului", se sfârşeşte încet-încet. Nu se mai poate mişca, ţintuit într-un fotoliu. Teodul a fost ucis de mamele traumatizate ale copiilor jertfiţi pentru o

Scanned with OKEN Scanner

inumană aventură. Nu-l mai poate dezlega pe Radu de cuvântul dat.

În învolburarea ei, Doamna îi dă fiului ei încuviințarea să plece. Însufleţindu-se dintr-odată, Radu se ridică din fotoliul în care se stingea şi, străluminat de o mistică viziune, încearcă să facă un pas, şi încă unul. Dar se prăbuşeşte – el nu va ajunge niciodată în Ierusalimul pământesc. Ci doar în Ierusalimul „cel de dincolo de viaţă", „singurul adevărat Ierusalim"[82].

Arca lui Noe (1944) este o parabolă de inspiraţie biblică. Într-un sat românesc de munte, morarul Noe – în vârstă de 33 de ani – îşi vede, cuminte şi vrednic, de treburi. Până într-o zi când îi păşeşte pragul un bătrân cu un măgăruş alb. Moşul, se lămureşte Noe, care e la început neîncrezător, este Dumnezeu însuşi, pogorât pe pământ, ca în poveştile noastre populare. Grăieşte liniştit, sfătos, dar cuvintele lui transmit un mesaj apocaliptic. Rea şi păcătoasă, omenirea va fi pedepsită curând cu un „potop de apă". Nimeni nu va scăpa – în afară de Noe. El este alesul. Va trebui să construiască o arcă, în care, în afară de nevastă şi de copiii lui, vor urca perechi-perechi de necuvântătoare, păsări şi jivine. În acest fel va fi salvată „sămânţa lumii", iar Noe şi ai săi vor fi „începutul unui nou neam omenesc".

Prin indiscreţia Anei, soţia morarului, Nefârtate, „roşcovanul", află. Instigă oamenii din sat, care, furioşi, sfărâmă arca. Distrus, Noe vrea să-şi pună capăt zilelor.

---

[82] „Cu *Cruciada copiilor* (1930), dramatic cea mai zguduitoare din lucrările de teatru ale lui Blaga, suntem într-o dramă creştină, unde suflul tragic se substituie prin cel mistic" – I. Negoiţescu, op. cit., p. 282.
„*Cruciada copiilor* este cea mai adâncă şi mai stranie «piesă pentru copii» din lume" – Mircea Ghiţulescu, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Bucureşti, Editura Albatros, 2000, p. 96.

Scanned with OKEN Scanner

Dar, în ultima clipă, zăreşte toaca pe care i-o lăsase Moşul, să-i fie de ajutor când o fi să fie. Sunetul vrăjit al bătăilor toacei face ca arca să se realcătuiască văzând cu ochii. Nefârtate, încă o dată, s-a văzut biruit. Arca, „zămislire nouă în pântecele lumii", e gata să înfrunte potopul care stă să vină.

Drama *Avram Iancu* (1934) e cutreierată de ecouri de baladă. Eroul, cel ce va deveni „craiul munţilor", Avram Iancu, descinde din mit – el este o pasăre măiastră, un vultur poate, care se face om.

În Ardealul atâtor pătimiri, lupte grele se desfăşoară. Ungurii nu mai vor să se supună împăratului de la Viena. Tânărul avocat Avram Iancu, căpitan de oaste, cel care, în piesă, ca şi în memoria populară, întruchipează „duhul libertăţii şi al rebeliunii", decide să sprijine trupele imperiale împotriva răsculaţilor maghiari. Va respinge şi un al doilea atac unguresc, eliberând Ţara Moţilor de un vrăjmaş care vrea cu orice preţ să încorporeze Transilvania într-o Ungarie Mare. Un general ungur, Lajos Kosuth, declarase ameninţător şi sigur de sine că în ţinutul de dincolo de munţi vor vorbi ungureşte şi pietrele!

Dar împăratul, în care – şi aceasta e vina lui tragică – Avram Iancu continuă să creadă, trece la sentimente mai bune faţă de ungurime, acordându-i drepturi de care românii transilvăneni, ce s-au războit alături de Coroană, nu se bucură în niciun fel. Nerecunoştinţa lui Franz Joseph (care nu e numit) merge până acolo încât dispune ca moţii să fie dezarmaţi, riscând să fie o pradă uşoară pentru orice agresor.

Avram Iancu, „profet chinuit pe rugul unui mare vis" (Pompiliu Constantinescu)[83], încă mai nădăjduieşte că

---

[83] *Scrieri*, vol. II, ediţie îngrijită de Constanţa Constantinescu, prefaţă de Victor Felea, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p. 297.

Scanned with OKEN Scanner

împăratul nu l-a minţit şi că-şi va ţine făgăduielile care pe ardeleni îi însufleţiseră. Pleacă la Viena să ceară o audienţă. E refuzat şi, mai mult încă, un ofiţer îl pălmuieşte. E prea mult pentru psihicul lui greu încercat. Cu mintea rătăcită, el colindă prin sate cântând trist din fluier şi se afundă în pădurea de goruni, se reîntoarce în mit, prefăcându-se, într-o simbolică metamorfoză, în pasăre[84]. E, cu spusele lui Blaga însuşi, „tragedia umană a unui conducător şi, dacă nu se pare prea pretenţios, a unui neam".

Drama *Anton Pann* (1945) are note de lirism care, fără a fi contracarate de accentele de farsă, glisează în melodramă. În Şcheii Braşovului, pe la 1830, cântăreţul de strană Anton Pann – de 33 ani! –, care e şi poet în ceasurile lui de inspiraţie, pare să ducă o viaţă senină şi ferice, în petreceri frivole şi hârjoneli cu duduiţe nurlii. Numai că viaţa lui ia o rea întorsătură. Îşi pierde slujba de la biserică, editorul îi cere bani pentru cărţile tipărite şi, ceea ce-i provoacă un ascuţit zdruncin, soţia, Ioana, îl părăseşte, luând-o cu ea pe fiica amândurora.

Suferinţa („suferinţa iubirii unice") îl roade pe Anton Pann, al cărui demon interior îl împinge să se

---

[84] „Avem a face cu un teatru mitic şi ceremonial, chiar şi în piesele cu aparenţă realistă ca *Anton Pann* (în fapt, un mister original, ca *Sfânta Ioana* de G.B. Shaw). Protagoniştii sunt supraoameni, care îşi trăiesc drama titanic, uneori dincolo de bine şi de rău, ca *Meşterul Manole* sau Teodul, luptându-se cu lumea să-şi impună proiectul prometeic, fie că izbutesc, fie că nu. Ţelul lor este absolut, sublim şi uneori destul de abstract (Zamolxe, Popa). Ei urmăresc să răstoarne lumea printr-un păcat viril (sau o nelegiuire întemeietoare) şi uneori se «schimbă la faţă», se convertesc, se mântuie în marea încercare (Zamolxe, Popa, Manole), pier (Teodul) sau cad pentru a renaşte într-o epocă propice (Avram Iancu)" – Doina Modola, *Lucian Blaga şi teatrul*, Bucureşti, Editura Anima, 1999, p. 243.

Scanned with OKEN Scanner

irosească mereu pentru alţii („este în mine o nebunie care vrea să se cheltuie"), chiar dacă existenţa lui e lovită de neprielnicii. Într-o seară, recitând versuri pentru o „dulcinee" ca din partea unui june Napoleon Furnică, stihuitorul e împuşcat de amorezul intrat la bănuieli.

Rănit, Anton Pann se retrage în casa unde a rămas singur, aşteptând să se vindece. Îl protejează, de mai de mult, ca un duh bun, haiducul Groza, care, pe parcursul piesei, ia mai multe înfăţişări: ursar, paznic de noapte, factor poştal. E un joc de măşti în aceste metamorfozări, care continuă şi la balul la care, condus de un presentiment, Anton Pann vrea neapărat să participe. Se va deghiza în haiduc, chiar în haiducul Groza. Întâlneşte o femeie pe care o crede a fi Catinca, iubita celui care-l împuşcase. Îi mărturiseşte iubirea lui pentru Ioana. Femeia îşi scoate masca. E Ioana!... Podidit de fericire, Anton Pann începe să se înăbuşe, are un acces de tuse şi expiră, îndurerându-i pe cei de faţă.

Drama *Daria* (1925) intră în categoria pieselor cu miză aproape că tezist psihanalitică. Ar putea fi relevată şi o înrâurire ibseniană, în plăsmuirea personajului principal. Eroina, Daria – şi ea în vârstă de 33 de ani – e căsătorită cu un profesor, un om mai în vârstă, cu principii rigide, care îi impune o viaţă de constrângeri. Închisă în casă, Daria îşi pierde şi cheful de a trăi, nu mai râde, nu se mai bucură.

În toiul unei asemenea căderi psihice, îl cunoaşte pe scriitorul Loga şi instinctele ei reprimate se dezlănţuie. Iubirea pătimaşă ce-i izbucneşte în suflet pare că o eliberează de nevroză. Loga nu poate fi decât bărbatul pe care îl întrezărea în vis, iar în percepţie mitică e Sf. Gheorghe, cel care străpunge cu sulița „balaurul". În cazul ei, potoleşte „sângele care fierbe".

Numai că, aşa cum simte Daria, „în sângele meu mocnesc catastrofe". Descoperind ambalarea adulterină a

Scanned with OKEN Scanner

soției, profesorul Filip o obligă să stea în casă. Daria, ilustrând un caz clinic al complexului de frustrare, se comportă ca o isterică. Are palpitații, leșină, urlă, într-un infern al dezechilibrului nervos. Aflând că Loga nu-i plecat din oraș, cum i se spusese, încearcă să-i trimită un mesaj prin băiatul ei. Fiindcă acesta ezită, îl biciuie furioasă. Cu tristețe în suflet, copilul îi duce lui Loga scrisoarea, dar, mustrat de acesta, e cuprins de o rușine care îl face să se sinucidă.

Daria se prăbușește într-o deprimare fără leac. Își insultă uneori soțul, care îi trezește „dezgust și dispreț", dar, altfel, se retrage într-o însingurare ce nu prevestește nimic bun. Remușcările o asaltează și, făcând un gest care nu surprinde, își ia viața cu un glonte de revolver.

Ivanca (1925), „joc dramatic", își propune tot un sondaj psihanalitic. E și aici un caz, dificil, de nevroză. Mama pictorului Luca a murit născându-l, ceea ce a dezvoltat în sufletu-i obsesia că ar putea, oricând, să suprime pe cineva. De aceea, se cufundă cu îndârjire într-o viață de renunțări, chibzuind că ascetismul va mortifica în el ceea ce crede a fi instinctul crimei. Tablourile pe care le zugrăvește sunt hieratice, angelice, fără umbre neliniștitoare.

Într-o zi, în atelier năvălește o fată cu păr roșu, plină de temperament (despre care aflăm că, la fel cu alte fecioare nebune din teatrul lui Blaga, dansează goală, în ploaie, în frenezii păgâne). „Fiica pământului" vrea să ofere și să primească dragoste, dar Luca, încătușat în spaime irupând din inconștient, o respinge.

Excedată de inhibițiile lui de „sfânt", Ivanca se dăruiește tatălui lui Luca, un preot răspopit, plin de vitalitate și cu apucături de satir. Auzindu-i cum se destrăbălează într-o cameră alăturată, tânărul ia pistolul (care încă din primul act îi stătea la îndemână) și,

Scanned with OKEN Scanner

năpustindu-se peste cei doi, trage. Nimereşte însă doar orologiul care îi amintea mereu, înnebunitor, că se apropie sorocul „faptei“ (piesa s-a numit, într-o primă versiune, *Fapta*). Săvârşind „fapta“, Luca se sloboade din chingile obsesiei morbide ce îi mutilase existenţa.

Şi ciudata „pantomimă“ *Învierea* purcede de la o baladă populară, *Vochiţa*. Deşi întâmplările fantastice se derulează într-un cadru cu o amprentă românească, dramaturgul, stilizându-şi subiectul, precizează că „acţiunea se petrece în afară de loc şi timp“. Dialogul e înlocuit de gesturi, mimică şi o mişcare cu lentori de ceremonial.

Tânăra Vochiţa s-a măritat, ca în basme, cu un seducător prinţ venit de peste mări şi ţări. După un timp, pe mamă o cuprinde dorul de fiica ei, sentiment pe care şi aceasta, la rându-i, îl împărtăşeşte, deşi trăieşte, ca prinţesă, în răsfăţ. Un flagel înspăimântător loveşte satul: ciuma, care, ca într-un coşmar, vine în zbor, purtată de o reptilă verde. Morţii ies din lăcaşul lor de veci şi încep a călări sicriele.

Fraţii Vochiţei se prăpădesc. Îndurerată, mama roagă năluca fratelui mai mare să i-o aducă pe Vochiţa. Cei doi sosesc în noaptea de Paşti, înainte de slujba Învierii. Bat la uşa casei şi, apărută în prag, mama, nespus de fericită că îşi revede copila, se stinge în braţele ei. Clopotele bat, vestind „minunea veşnică a învierii“ naturii. Sătenii cântă, descătuşaţi de spaime, „Hristos a înviat!“

Scanned with OKEN Scanner

Scrieri:

Scrieri despre artă, prefață de Dumitru Micu, antologie, studiu introductiv, note de Emil Manu, București, Editura Meridiane, 1970.

Opere, vol. IV-V, ediție îngrijită de Dorli Blaga, prefață de Șerban Cioculescu, București, Editura Minerva, 1977.

Repere bibliografice:

Bărbulescu, Titus, *Lucian Blaga. Teme și tipare fundamentale*, traducere din limba franceză de Mihai Popescu, București, Editura Saeculum I. O., 1997.

Crohmălniceanu, Ov. S., *Lucian Blaga*, București, Editura pentru Literatură, 1963.

Gană, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976.

Lucian Blaga interpretat de..., studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, București, Editura Eminescu, 1981.

Mihăilescu, Dan C., *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984.

Micu, Dumitru, *Lucian Blaga, Autofăurirea prin logos*, București, Editura Constelații, 2003.

Modola, Doina, *Lucian Blaga și teatrul*, București, Editura Anima, 1999.

Muthu, Mircea, *Lucian Blaga. Dimensiuni răsăritene*, Pitești, Editura Paralela 45, 2002.

Paleologu, Alexandru, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în *Spiritul și litera*, București, Editura Eminescu, 1970, p. *73–94*.

Todoran, Eugen, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timișoara, Editura Facla, 1985.

Scanned with OKEN Scanner

Victor Ion Popa
– Între comic şi melodramatic

S-a născut la 29 iulie 1895, în Bârlad. A urmat, la Iaşi, Liceul Internat, iar apoi, din 1914, în paralel, Facultatea de Drept şi Conservatorul de Muzică şi Artă Dramatică (la clasa lui Mihai Codreanu); scurtă vreme, a frecventat Şcoala de Belle Arte. A luptat pe front, la Mărăşeşti şi Oituz, fiind grav rănit. Vindecat, se întoarce la Iaşi în 1918, şi va urca pe scena Teatrului Naţional, în câteva rolişoare. E înrâurit de climatul „Vieţii româneşti", de unde sensibilitatea lui la poporanism.

Viaţa lui, în continuare, e legată mai ales de teatru, ca autor dramatic, regizor, scenograf, sufleur, maşinist, profesor. În 1923 devine (până în 1924) secretar al Societăţii Autorilor Dramatici. Lucra şi ca ajutor de pictor la Naţionalul bucureştean. În 1925-1926 este secretar al comitetului de lectură. Director de scenă la Teatrul Popular (1925), înfiinţează aici primul teatru de copii din ţara noastră. E solicitat să monteze piese la Naţionalul din Craiova şi la cel din Cernăuţi, unde între 1927 şi 1929 ocupă fotoliul de director. Întemeiază o secţie de păpuşi şi marionete care, din păcate, nu va avea o activitate îndelungată. Câţiva mari actori (Grigore Vasiliu Birlic, Jules Cazaban ş.a.) îi datorează începutul carierei. În 1929 ajunge director de scenă la Teatrul Maria Ventura, unde rămâne până în 1933. Din 1938 până în 1944 activează ca director al Teatrului Muncitoresc „Muncă şi voie bună" şi, după cum arată şi denumirea, pune aici bazele unui teatru pentru muncitori. Mai întâi profesor suplinitor, în 1943 va fi profesor plin la catedra de dramă, comedie şi regie scenică a Conservatorului din Bucureşti. A fost numit,

Scanned with OKEN Scanner

în 1943, director al Oficiului Naţional Cinematografic. Moare la 30 martie 1945, în Bucureşti.

Creator polivalent, V.I. Popa a făcut gazetărie (fondând şi conducând reviste), în articolele lui dominantă fiind preocuparea pentru teatru. A scris articole teoretice, a practicat cronica dramatică. A manifestat o înzestrare pentru desenul cu linii deformate caricatural; a susţinut, în presă, o cronică plastică. S-a făcut cunoscut şi ca prozator, prin nuvele şi povestiri, dar mai ales prin romane (*Velerim şi Veler Doamne, Sfârleză cu fofează*) şi biografii romanţate (*Maistoraşul Aurel, ucenicul lui Dumnezeu*). În memoriile lui, E. Lovinescu, supralicitând, îl vede ca pe un „om al Renaşterii"[85].

S-a afirmat şi ca regizor. Despre spectacolul cu *Azilul de noapte* de Maxim Gorki, Paul Wegener, un important om de teatru german, ar fi făcut aprecierea că „Dumnealui e pe linia marilor regizori europeni. Ca şi Reinhardt, dacă ar da un singur spectacol cu *Azilul de noapte* la Berlin, tânărul acesta ar ajunge celebru în trei ceasuri." Această experienţă i-a servit şi în demersurile de teoretician (rânduite în volumul postum *Scrieri despre teatru*). Concepând teatrul ca pe o „artă aparte, de sine stătătoare", o „artă integrală – un tot, care strânge în el laolaltă toate artele ritmului" (*Richard Wagner ca regizor*), V.I. Popa nu a obosit să sublinieze, de câte ori a avut prilejul, funcţia lui educativă. Şi tot aşa, a înţeles să pledeze pentru „piesa cu atmosferă românească" (*Piese originale*), în spectacole care, respirând naturaleţe, să transmită efluviile poetice de dincolo de cuvânt, şi pentru „românizarea actorului român": „Pledez pentru necesitatea unei formule

---

[85] *Scrieri*, vol. II (*Memorii*), ediţie de Eugen Simion, introducere de Eugen Simion, Bucureşti, Editura Minerva, 1970, p. 352.

Scanned with OKEN Scanner

dramatice româneşti – cum este una germană, una franceză şi una rusească – pentru că numai de la ea încolo vom putea intra în marea artă teatrală" (*Capitala şi mişcarea teatrală*). Spre deosebire de alţi confraţi într-ale scrisului, miza pe regizor, ca factor decisiv în ecuaţia creaţiei teatrale. Nu pe „regizorul de toată mâna", fireşte, ci pe „regizorul creator", care „poate vedea mai bine ca autorul" (*Caragiale regizorul*) şi care ar fi să fie „un fel de mic Dumnezeu al spectacolului". Graţie lui, s-ar putea produce reteatralizarea teatrului, copleşit, în opinia lui V.I. Popa, de literatură. Dar şi cuvântul, în ceremonialul scenic, îl preocupă pe teoretician, foarte atent la muzicalitatea vocabulelor ce se rostesc, teatrul fiind o „artă a graiului" (*Traduceri pentru teatru*), care te transportă într-o stare ca de visare.

Ca dramaturg, V. I. Popa a elaborat drame (*Răspântia cea mare*, *Ciuta*, *Prietena mea, moartea*, *Cătuşa*), comedii (*Muşcata din fereastră*, *Take, Ianke şi Cadâr*, *Răzbunarea sufleurului*, *Shakespeare în infern*, „comedie critică", *Modelul ideal*, *Mica publicitate*, *Dudul lui Traian*, „comedie-pamflet", *Domnul Alarmă*), piese pentru săteni (*Cuiul lui Pepelea*, *Încercarea*, *Deşteapta pământului*, *Plata birului* ş.a.), pentru muncitori (*Veveriţa*, *Zece milioane*, în colaborare cu Marin Iorda), pentru copii (*Păpuşa cu piciorul rupt*, *Pufuşor şi Mustăcioară*), pentru ostaşi (*Cantonamentul buclucaş*, *Prizonierul*), scenarii pentru teatrul radiofonic (*Acord familiar*, *Veveriţa*).

Ciuta (premiera în 1922; publicată în 1924) este o dramă care se petrece, ca mai toate piesele dramaturgului, într-un orăşel de provincie. E. Lovinescu aprecia această „atmosferă provincială admirabil

Scanned with OKEN Scanner

prinsă"[86]. La ridicarea cortinei, scena înfăţişează un „salonaş bătrânesc", unde se desfăşoară o conversaţie liniştită despre lucruri fel de fel. E casa doctorului Micu, om vechi, cum se recomandă singur, care găseşte un reazem în vechile şi bunile obiceiuri. Om bun şi înţelept, poate puţin naiv, crezând cu îndărătnicie în valorile morale tradiţionale. Una din figurile ataşante ale scrierilor dramatice ale lui V.I. Popa, care caută, nostalgic, semnele unei patriarhalităţi ce apune.

Şi tocmai în această casă se produc grave convulsii, care au să se sfârşească tragic. Aici trăieşte, într-o însingurare ce îi trădează sufletul aparte, Carmen Anta, orfană de ambii părinţi. E o fiinţă tăcută, închisă, dar cu mari resurse de afectivitate. Ea îl iubeşte, fără să i-o spună, pe junele Octav Şoimu, un funcţionar sărac şi, că aşa i-i firea, lipsit de elanuri. Ceea ce îi provoacă idealistei Carmen, cu simţirea ei ardentă şi dorul de absolut, întristare. Şi momente de nervozitate.[87]

Dar în calea fericirii la care cei doi năzuiesc apare o „bestie", afaceristul Moceanu, fost vechil, îmbogăţit fraudulos. Crezând, negustoreşte, că banul rezolvă totul, acest parvenit a pus ochii pe fată şi e în stare de orice ticăloşie ca să o obţină. Va recurge, cu grosolănie, la şantaj. Mama vitregă a lui Carmen, Ana Anta, i-a cheltuit averea, de dragul unui iubit mai tânăr, un escroc care îi exploatează slăbiciunea. A intrat într-un teribil impas, căci a ajuns la scadenţa unor polițe,

---

[86] *Scrieri*, vol. VI (*Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937*), ed. cit., 1975, p. *347*.

[87] „Deşi este produsul unui ibsenism tardiv (Sorbul, în *Patima roşie*, transplantase la noi femeia ibseniană cu excepţională forţă, ceva mai înainte), *Ciuta* rămâne cea mai enigmatică dintre piesele lui V.I. Popa, prin comportamentul contradictoriu al eroinei" – Mircea Ghiţulescu, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Bucureşti, Editura Albatros, 2000, p. *102*.

Scanned with OKEN Scanner

aflate în posesia odiosului Moceanu. Care-i propune un târg: dacă tânăra acceptă să-i devină soție, el îi înapoiază poliţele.

Carmen află şi, îndurerată, într-un acces de revoltă, fuge de acasă. Ca o sălbăticiune, hăituită de vânători. Ca o „ciută"... „Şi Carmen – o descrie, metaforic, doctorul Micu – e ca ciuta, Octav. Singuratică, mai tot anul îi place să stea sus... sus... unde nu-i noroi... deasupra norilor... lângă soare. Şi numai de la depărtare, vânătorul iscusit o mai poate atinge cu glonţul... Pădurea n-are fiară sălbatică s-o poată încolți. Şi ascultă, Octav... De o alungă o fiară, ciuta fuge şi se suie până în cel din urmă stei de stâncă... Iar dacă fiara mai poate să se urce după dânsa... De acolo ciuta, când s-a stins şi cea din urmă licărire de nădejde, ciuta închide ochii, îngenunche ca de rugăciune... Şi se prăbuşeşte în prăpastie... strivindu-se de stânci..."

Sfidând convenienţele, Carmen alege să-şi clădească fericirea împreună cu Octav, aşa „nevolnic" şi ezitant cum e. Iar fericirea, pentru ea, se înfiripă sub o zare bucolică. Ar vrea să se statornicească într-un sătuc pierdut într-o văgăună. Să lenevească amândoi, într-o căsuţă răcoroasă, cu „ceardac adumbrit de zorele", într-o odăiţă mirosind a busuioc şi a sulcină. Numai că şi în refugiul unde s-a ascuns o încearcă rele presimţiri, ca nişte „fiori de moarte" („Parcă sunt pe un vârf de stâncă... pe o margine de prăpastie fără fund"). Primejdia o împresoară şi, într-adevăr, „vânătorii" (adică agresivul Moceanu şi egoista, imorala mamă vitregă) o găsesc. După înfruntări patetice, în care se apără cu furie şi deznădejde, Carmen, istovită, renunţă să mai lupte. Idealul ei de fericire e străin şi de compromisuri şi de mediocritate. Viaţa, pentru dânsa, nu are sens decât dacă e trăită în plenitudine şi puritate. Cum asta nu se mai poate, ea, într-un final melodramatic, se sinucide.

Scanned with OKEN Scanner

Răspântia cea mare (premiera, în 1966) este o dramă cu apăsată miză morală. Ne aflăm în Moldova, în zilele de cumpănă şi urgie ale primului război mondial. Florea Mătăsoşeanu, un răzeş îmbogăţit, trăieşte la conacul lui dintr-un sat oarecare o criză morală. Crezuse în nemţi, socotindu-i oameni civilizaţi, iar acum îi descoperă sub latura lor întunecată, comiţând orori după orori. Acest Florea are doi flăcăi, Andrei şi Mircea, amândoi plecaţi pe front. Căzut prizonier, Mircea dezertează şi, pe neaşteptate, revine acasă. Traumatizat, descurajat, nu vrea să mai audă de războiul care generează atâtea suferinţe. Şi, din reflex de conservare, alunecă într-o laşitate pe care încearcă s-o mascheze prin cuvinte (şi principii...) valabile pe timp de pace. Soarta ţării e în joc, iar el, spre ruşinea şi stupoarea părinţilor săi, dă bir cu fugiţii, mai făcând-o şi pe moralistul.

E un motiv de grea mâhnire pentru bătrânul Florea, ca şi pentru mamă, Ecaterina, care emite solemn, panseuri ca la carte: „În faţa răspântiei trebuie s-apuci pe-o parte sau pe alta". Rezişti sau, dacă nu, te supui. În sat şi în împrejurimile lui, în codru, se formează o „poteră", un început de mişcare de partizani. Ion, la fel şi Petru, ucid la boşi, răcorindu-şi inima atunci când fac să dispară încă şi încă un vrăjmaş. Mircea ezită să li se alăture, mai şi judecându-i cu o asprime care nu-i decât alibiul lui de defetist.

Dezamăgit la culme, Florea aproape că-l reneagă, proclamându-şi sonor sentimentul patriotic („neam de neamul meu a fost curat şi şi-a făcut datoria"), cu tremolouri sămănătoriste („pământul ăsta", „aburul brazdei lui calde"). Într-o zvâcnire de curaj, regăsindu-şi fărâma de demnitate, Mircea înşfacă o armă şi iese să se lupte, pierind chiar la primul schimb de focuri. Pentru tatăl lui, consolarea ar fi că sfârşitul i-a fost să fie o moarte de erou.

Scanned with OKEN Scanner

Florea Mătăsăsoşeanu, descumpănit de atrocităţile şi barbaria nemţilor, suferă, oricâtă morală îi face fiului dezertor, de o grozavă inhibiţie. Nu poate declanşa glontele atunci când duşmanul intră în cătarea puştii. Până într-o zi, când nervii lui întinşi la maximum cedează şi ura acumulată îl împinge să-l sugrume pe primarul Ungureanu, un abject colaboraţionist. Dar, strângându-şi victima de gât, înnebuneşte. Hotărât, în drame, V. I. Popa nu e un maestru al finalurilor.

Un personaj antipatic, oricât autorul vrea să facă din el un nostalgic al absolutului, însetat de puritate, este nonconformistul abuziv Puiu Balş, din drama *Apă vie* (premiera, în 1938; publicată în „Familia", 1942), în opinia lui V. I. Popa, „lucrul cel mai şlefuit" ce i-a ieşit de sub condei. Într-o bună zi, dă buzna la conacul coanei Irina o arătare ciudată, o „dihanie fioroasă", cu barbă mare şi părul vâlvoi. Pare nebun, după purtarea bezmetică, cu răbufniri violente. E rău şi-şi mai descarcă toxicitatea insultând în dreapta şi în stânga, răstindu-se „cu ură" la cei care se nimeresc prin preajmă şi faţă de care manifestă o mare silă.

De ce atâta cruzime, de unde pofta asta de a batjocori? Nemilosul, care a zbucnit în liniştita aşezare ca un „strigoi" (trimitere la Ibsen), s-a întors din îndelungata pribegie – consumată mai ales în Africa, unde ajunsese şef de trib! – ca să-şi găsească, nădăjduise, liniştea. Să se regenereze, să se regăsească pe el, cel de odinioară, sorbind, în locurile natale, ca dintr-un căuş cu „apă vie". Dar, vai, nimereşte într-un mediu îmbâcsit, potrivnic oricărui elan, într-o „apă stătută" unde visurile mor. L-a adus „dorul", dar, iată, nu scapă nici aici de „urât". Încă o nereuşită, după cele care au fost. Încât, „sfâşierile" lui continuă, dezgustul se adânceşte, destrămarea pare să se accentueze. Se chinuie, dar – hamletizând strident – îi torturează şi pe

Scanned with OKEN Scanner

ceilalţi. „Lipsa de rost" a vieţii lui îl exasperează până la alienare, până la dezechilibrul maladiv.

Dar, în fond, care e izvorul pătimirilor livrescului personaj în alcătuirea căruia dramaturgul amestecă ibsenism şi shakespeareanism? Ce-i pofta aceasta – pentru cititor, iritantă – de răfuială? Insul, aflăm, o iubise amarnic pe moşieriţa Irina, dar, în pragul logodnei, tânăra îi întorsese spatele, supărată. Eşecul acesta l-a smintit din rosturi şi l-a făcut să rătăcească ani şi ani, cu „năluca absolutului" în mintea continuu înfierbântată. Dar în discuţia, lămuritoare, cu Irina, mai are de suportat o lovitură. Din destăinuirea amară a fiinţei iubite cândva cu pasiune romantică, înţelege, cutremurat, că vinovatul fusese chiar el! Irina nu-i putuse accepta extazul amoros trăit în braţele unei fetişcane oarecare. Revelaţia potoleşte brusc teribilismele sâcâitoare ale ciclotimicului. Puiu Balş pricepe, cu frângere interioară, că cei „treizeci de ani de suferinţă" purtaţi ca o cruce, dar şi ca un panaş, s-au clădit pe o „mocirlă ridiculă şi tristă". Şi că, deci, „şi-a pustiit viaţa cu năluci". Ultima scenă e insuportabil de duioasă, Irina mângâind gingaş fruntea prăbuşită a risipitorului.

Deşi G. Călinescu o prefera, între toate comediile lui V.I. Popa, piesa *Acord familiar* (premiera, în 1926; publicată în „Viaţa românească" în 1923 şi în volum în 1935) nu debordează de umor.Dar are, în naivitatea ei parşivă, o anume finețe a urzelii.

Ai zice că nu-i nici un păcat în faptul că familia Bocăneţ şi familia Ţiplică merg împreună la cinematograf. Numai că acolo, pe întuneric, se iscă oarecari concupiscenţe pe care bietul Ilie Bocăneţ nici nu le bănuieşte. Onorabilul Ţiplică profită într-ascuns de proximitatea Mesalinei, fiica lui Bocăneţ, care, de altfel, îi este amantă. Iar nevasta berbantului, Bombonica, nu

Scanned with OKEN Scanner

rămâne insensibilă la asiduităţile gâdilicioase ale lui Hanibal (se observă căznitul haz onomastic), unul dintre fiii prea onestului funcţionar.

Lucrurile ar continua astfel cine ştie cât, dacă Decebal, cel de al doilea fiu, un „socialist" încruntat şi răutăcios, nu ar trimite o anonimă lui Ţiplică, încornoratul snopindu-şi nevasta în bătăi. Şi aşa, mersul în comun la cinema se curmă. Ilie Bocăneţ, însă, cel care la serviciu nu iese, Doamne fereşte, din „vorba şefului" (pe care îl citează, caragialesc, cu sfinţenie), are o idee, care lui i se pare că rezolvă totul. Cumpără programul filmului pe care urmau să-l vizioneze şi, în felul ăsta, „cinefilii" au să afle subiectul peliculei pe care au pierdut ocazia s-o vadă.

Comedia sentimentală *Muşcata din fereastră* (premiera, în 1929; publicată în „Vremea" în 1929) se desfăşoară undeva, în zona Călmăţuiului, de unde se trage scriitorul. La ridicarea cortinei, parcă ne-am afla în ambianţa prozei lui Emil Gârleanu şi a lui I.A. Bassarabescu. E. Lovinescu vorbea despre atmosfera „de o rusticitate neîntinată de mahalagism".[88] În cerdac, într-un confort care le prieşte, sorbindu-şi cafeluţa, joacă tabinet doi vârstnici, învăţătorul Grigore şi părintele Ilie. Sunt prieteni vechi, dar asta nu-i împiedică să se tot ciondănească, boscorodind, în glumă, unul către altul, câte o vorbă de ocară („ghiuj", „babalâc"). Îi întărâtă, fie şi cordial, o pricină de mai demult. Amândoi, tineri holtei, o plăcuseră pe Sofica, care, ce să-i faci, tânjea după contabilul „de la Federală". Ca un semn al afecţiunii lui, Ilie îi oferise fetei o glastră cu muşcate. Dar ea fugise cu „rivalul", lăsându-l pe suspinătorul viitor popă nemângâiat.

---

[88] *Scrieri*, vol. VI, ed. cit., p. *347*.

Scanned with OKEN Scanner

Acum, situaţia pare să se repete. Grigore vrea să-şi mărite fiica, pe delicata Olguţa, cu Ionică, fiul cârciumarului, un „mototol", după părerea coanei Sofica, care îl preferă – pe... contabilul de la Federală. Bleguţul Ionică o îndrăgeşte, sfios nevoie mare, pe Olguţa, neîndrăznind să-i mărturisească. Îi oferă, în schimb, o muşcată. După rotirea de sugestii a piesei, e limpede că el va pierde.

Într-adevăr, Olguţa îl îndrăgeşte pe un altul. Pe Radu Cociaş, un fiu de arendaş, înfipt, vanitos, pragmatic, care renunţă la universitate pentru a-şi croi o viaţă cum ştie el, alături de o fată „curajoasă, simplă şi muncitoare". Părinţii, însă, nu-l vor, ci, cum am văzut, au alte preferinţe. Şi tânăra, „biată inimă obidită", nu mai râde, e palidă, slăbeşte. De undeva, se aude un „cântec trist"...

Un adevărat război secret se declanşează... Grigore şi Sofica, precum şi fiul, Georgică, trimit scrisori anonime în care un pretendent sau altul sunt încondeiaţi. Din umbră, părintele Ilie, care are de susţinut o revanşă, îi protejează pe Radu şi pe Olguţa. El aranjează plecarea în taină a celor doi, spre necazul, îndată muiat în lacrimă şi duioşie, al părinţilor. În lupta dintre generaţii, tinerii şi-au impus vrerea. Lui Grigore nu-i rămâne decât să cugete, melancolic, într-o frază ce rezumă „filosofia" piesei: „Căci nu se schimbă nimic pe lume şi toate se întorc şi iaca aşa, ca într-un cerc fără de capăt..."

Într-un târguşor moldovenesc, poate la Bârlad, trei vechi prieteni, Take, Ianke şi Cadâr, îşi duc traiul aproape în comun (*Take, Ianke şi Cadâr*; premiera, în 1932, cu G. Timică, Şt. Ciubotăraşu, Al. Giugaru). Au, fiecare, câte o prăvălie, una lângă alta şi, mai cu mici certuri, mai cu tachinerii, mai cu o mână întinsă la

Scanned with OKEN Scanner

nevoie, îşi văd liniştiţi de comerţul lor, care nu le aduce cine ştie ce profit.

Şi, deodată, în acest cadru paşnic izbucneşte o agitaţie vecină cu panica. Ana, fiica lui Ianke, şi Ionel, fiul lui Take, se iubesc şi vor să se căsătorească. Părinţii nici să n-audă. „Ce-o să zică mahalaua?" Nu va trece la represalii comunitatea? Aşa ceva „nu se cuvine", Ana fiind evreică, iar Ionel, român. E un frământ în sufletul lui Take şi, mai ales, al lui Ianke, obnubilaţi de prejudecăţi care, de pildă, în *Manasse* de Ronetti-Roman, duc la un sfârşit tragic.

Aici, însă, avem a face cu o comedie. Când impasul tinde să ajungă la apogeu intervine turcul Cadâr, cu înţelepciunea lui orientală şi, în acelaşi timp, de om păţit. Trecuse şi el prin asta. Fusese îndrăgostit de o creştină, dar, rob al unor idei preconcepute, o părăsise. De unde, ani lungi de suferinţă mocnită. El a înţeles, traversând această tristă experienţă, că „Unde dragoste este [..], păcat nu este... Păcat este viaţa la om singur". Şi apoi – ideea esenţială a piesei – „ovrei, creştin, mahomedan totuna estem".

Cadâr, deci, cu bunătatea şi bunul lui simţ, salvează situaţia. Îi zăpăceşte pe cei doi, pe greoiul, morocănosul Take şi pe labilul Ianke, insinuând că el ar fi tatăl Anei (asta o spune lui Take) şi al lui Ionel (destăinuire falsă cu care îl păcăleşte până şi pe suspiciosul Ianke). Ştergându-le lacrimile deznădejdii, îi ascunde pe Ana şi Ionel – care în final, fireşte, se vor căsători – şi îi ajută, împrumutând bani, cu şirete argumente, de la Ianke şi de la Take. Negoţul, la care, în secret, îi asociază pe tineri, îi merge din plin, întrucât oamenii, captivii unei intoleranţe străvechi, refuză să mai cumpere de la ceilalţi doi. Le va propune, când lucrurile se vor linişti, să deschidă împreună o prăvălie,

Scanned with OKEN Scanner

„La Ierusalim", căci acolo, în oraşul sfânt, coexistă inşi de diferite naţionalităţi.

Piesa, cu o mare priză la public (deşi premiera, inexplicabil, a fost o cădere!), trăieşte mai cu seamă prin explozia de vervă ascuţită, sclipitoare, caustică a pitorescului Ianke. În contrast cu prea seriosul Take, Ianke, cu replica lui întotdeauna promptă, înţesată de moldovenisme şi cu savuroase inflexiuni evreieşti, oferă un adevărat recital, plin de farmec şi de umor.

Două mari dorinţe are nenea Costică, sufleurul, din farsa *Răzbunarea sufleurului* (premiera, în 1937). Să impună, pe scena unde el n-a apărut niciodată, un actor mare şi să-şi facă nepotul fericit. A pus ochii pe o tânără din teatru, absolventă de Conservator, în care simte vâna înzestrării ieşite din comun. Cu ea repetă textul spectacolului ce urmează să se joace, canonind-o, sfătuind-o, încurajând-o. În rest, cu cele mai bune intenţii, trage sfori şi sforicele pentru ca planul să-i reuşească.

Ostenelile nu-i sunt în zadar. Premiera, în care Fetiţa – aşa, cam fără gust, o cheamă în piesă – o înlocuieşte, în urma manevrelor (el singur le numeşte „mijloace strâmbe") lui nenea Costică, pe „diva" bătrâioară Coana Mica, e un triumf, cu aplauze ce nu mai contenesc. Înaintea tinerei se deschide o carieră strălucită. Iar cât priveşte viaţa ei particulară, scăpând de asiduităţile Amorezului, un caraghios îngâmfat, pe care sufleurul îl „ajută" să se facă de râs în spectacol, se va mărita, de bună seamă, cu Băiatul, nepotul bătrânului, actor şi dânsul, dar cu talent mai puţintel. Câteva, uşor supărătoare, accente melo (lacrimi ş.a.), care preced dubla izbândă, nu fac decât să sporească, în final, euforia.

Totul se petrece în culise, unde mişună siluetele obişnuite: Directorul, care îşi tratează de sus angajaţii şi

Scanned with OKEN Scanner

dispreţuieşte publicul („Publicul e-un dobitoc, care n-aşteaptă decât să-l tragi pe sfoară"); Coana Mica, băbătia care se mai crede vedetă, încercată încă de fornicaţii amoroase; Amorezul, plin de sine, cu ridicole pretenţii; Criticul gomos, împărţind verdicte definitive; Autorul franţuzit şi, parcă, sărac cu duhul; Directorul de scenă; Regizorul, în fine. E un anume colorit în această agitaţie specifică a lumii scenei şi a culiselor, lume pe care V. I. Popa o cunoştea prea bine.

Scanned with OKEN Scanner

Scrieri:

Piese într-un act, ediție îngrijită de Beatrice Moscu, București, Editura de Stat Didactică și Pedagogică, 1958.

Scrieri despre teatru, ediție îngrijită de V. Mîndra și Sorin Popa, studiu introductiv, note și comentarii de V. Mîndra, cuvânt înainte de Radu Beligan, București, Editura Meridiane, 1969.

Mic îndreptar de teatru, ediție îngrijită, note, comentarii și postfață de Virgil Petrovici, București, Editura Eminescu, 1977.

Teatru, vol. I-II, antologie, prefață și note de Valeriu Râpeanu, tabel cronologic de Cornel Simionescu, București, Editura Minerva, 1984.

Repere bibliografice:

Cristea, Ștefan, *Victor Ion Popa și descrierea operei. Contribuții documentare*, București, Editura Minerva, 1973.

Lovinescu, E., *Scrieri*, vol. VI, ediție de Eugen Simion, București, Editura Minerva, 1975, p. *347-348*.

Mîndra, V., *Victor Ion Popa*, București, Editura Albatros, 1975.

Parfene, Constantin, *Victor Ion Popa* (litografiat), Iași, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

George Mihail Zamfirescu
– Punți spre absolut

S-a născut la 13 octombrie 1898, în Bucureşti; îl chema de fapt Gheorghe Petre Mihai. Constrângerile vieții au făcut să nu poată urma o facultate. Atras de teatru, s-a înscris la cursurile Conservatorului particular patronat de actorul Grigore Mărculescu. În 1922-1924, la Satu Mare, se ocupă îndeaproape de o trupă de amatori din urbe; acum începe să scrie cronici teatrale. În 1929 îl găsim, pentru scurtă vreme, la Teatrul Național din Cernăuți, ca director de scenă. În 1931, împreună cu Tatiana Nottara, întemeiază, la Bucureşti, compania teatrală „Masca", unde încearcă să realizeze proiectul la care ținea mult, acela al unui teatru popular, care să facă educația maselor; aici, implicarea lui e multiplă – cortinier, plasator, actor, regizor. Se retrage spre sfârşitul anului, pentru ca în 1932, punându-şi la bătaie calitățile de animator, să înființeze o nouă grupare, „Treisprezece şi unu", prin care voia să primenească mişcarea teatrală a momentului. În 1932-1933 lucrează ca regizor de scenă la Teatrul Popular, iar din 1933 până la sfârşitul vieții montează piese importante şi mai puțin importante la Naționalul ieşean. A pus în undă texte şi la teatrul radiofonic (1930-1932). Ca director de scenă, Gemi cerea interpreților să joace sobru, interiorizat, fără artificii, punând în valoare cuvântul, „prim şi esențial element al teatrului"[89]. Era, în orice caz, un adversar al ostentației deşănțate practicate de regizori cu, aşa-zicând, exces de personalitate.

În literatură, G.M. Zamfirescu, care se socotea a fi „un romantic", a debutat cu poezii şi încercări în

[89] C. Panaitescu, *Azi ne vorbeşte: d. George Mihail Zamfirescu*, „Facla", XII, 1933, nr. 794.

Scanned with OKEN Scanner

proză. A scris romane inspirate din lumea periferiei, abordată într-o viziune naturalistă, cu intensificări expresioniste. Pentru teatru, a compus piesa în versuri, destinată copiilor, *Sfârlă năzdrăvanul* (premiera, în 1925), apoi un „act provincial", de fapt o dramă psihologică, *Primăvara ce s-a dus* („Universul literar", 1926), şi episodul dramatic, elaborat sub înrâurirea trilogiei istorice a lui Delavrancea, *Fu poruncă de la Suceava* (premiera, în 1936). A mai semnat un libret de operetă, în versuri, *Rosmarin*, şi un scenariu de film.

Aproape că nu există o intervenţie a sa – articole şi cronici, unele, reunite în volumul *Mărturii în contemporaneitate*, 1938 – în care Gemi Zamfirescu, în dispoziţie polemică, să nu insiste asupra caracterului esenţialmente literar al scrisului dramatic. El delimitează, prin urmare, „teatrul literar" de „teatrul teatral"[90], care desconsideră textul, îngrădind expresivitatea discursului dramatic, discurs condiţionat de „un adevăr artistic nou, un adevăr uman şi social nou, un adevăr nou în gustul contemporan". Susţinător al pieselor de avangardă, criticul deosebeşte între noţiunile de „modernism" şi „modernitate"[91]. Dacă respinge modernismul, pe care îl acuză de virtuozităţi gratuite, în schimb se declară adept al unui teatru modern. Adică, al unui „teatru umanitar şi de idei". Argumentaţia sa insistă asupra virtualităţilor spectaculare ale *textului* dramatic: „numai un text nou poate impune forme noi" (*Fotoscopul şi drepturile de autor ale directorilor de scenă*). Într-o epocă de criză a valorilor sociale şi morale, când „viaţa depăşeşte tiparele" (*Teatrul contemporan*), experimentele de dragul experimentelor nu-şi au rostul, teatrul – la fel ca

---

[90] C. Panaitescu, interviul citat.

[91] Radu Popescu, *Tot despre Teatru* [Interviu cu G.M. Zamfirescu], „Facla", X, 1931, nr. 417.

Scanned with OKEN Scanner

şi proza, de altfel – fiind chemat să oglindească „zbuciumul şi credinţele, durerile şi visurile sau eforturile spre mai bine, spre adevăr şi frumos caracteristice vremii…" (*Repertoriul şi criza de directivă*).

Aşadar, opera dramatică trebuie să fie o „operă sintetică" – absorbind fluxul istoric, social, ideologic, existenţial al unui moment anume –, sub acea prismă simbolică prin care clipa primeşte reflexele eternităţii. Această natură sintetică se pretează la o valorificare prin *cuvânt* a acelor trăiri care întrec măsura obişnuită, „valori în summum" tinzând spre un spaţiu al abstracţiunii, unde intră sub semnul alegoriei. În toate piesele lui G.M. Zamfirescu se regăseşte, cu împliniri şi nereuşite, această voinţă de a construi supraetajat, aruncând un „pod de argint" între real şi imaginar, imaginar şi simbolic, concret şi abstract. S-ar putea risca afirmaţia că, dacă expresionismul nu ar fi existat, dramaturgia asupra căreia zăbovim şi-ar fi inventat, sui generis, propriul expresionism.

Chiar şi în actul dramatic *Cuminecătura* (1925) se întrevede intenţia autorului de a figura, prin personaje, simboluri ale umanităţii. Vodă Lăpuşneanu, aşa cum apare înfăţişat şi de G.M. Zamfirescu – care s-a inspirat din cunoscuta nuvelă a lui C. Negruzzi –, e o infernală creatură, un scelerat cu apetit pentru macabru, căruia îi place să verse sânge. El răspândeşte în jur nelinişte şi groază. Violentând accentele, dramaturgul obţine o gestică spasmodică, biciuită de febrele expresionismului. (Unele scene amintesc oarecum de deformările coşmareşti din filmele unor Lang, Murnau sau Eisenstein). Numai că, încă nesigur pe mijloace, trece peste limita la care tragismul se răstoarnă în opusul lui. În câteva momente piesa pare, pur şi simplu, o melodramă tenebroasă. Finalul e fals. Auzind bătaie de clopote, tânărul pus pe nelegiuiri se lasă cuprins de o

Scanned with OKEN Scanner

grozavă tulburare şi o umilinţă subită îl încovoaie. Cine poate crede într-o asemenea transformare?

Şi totuşi, „comedia tragică" *Cuminecătura* vădeşte o anume, instinctivă, ştiinţă a gradaţiei, în desfăşurarea ei simţindu-se o ameninţare crescândă, susţinută de o bruscă alternare de stări. Se poate observa, de pe acum, apelul la semnele teatralităţii. Verbul lasă, în câteva secvenţe, câmp de manifestare unei gestici care încremeneşte, hieratic, într-un stop-cadru dornic de a semnifica[92].

Tot aşa, în *Domnişoara Nastasia*, silueta nefericitei eroine se proiectează, la un moment dat, pe fondul unui zid întunecat – „bărbia în piept, braţele în lături, palmele lipite de zid, cu degetele răsfirate". Nastasia va mai trece printr-o asemenea, dureros luminoasă, clipă de crucificare – icoană a purităţii înfrânte în înălţarea ei, încrezătoare, spre „lumina mântuitoare a iubirii"; „omul care plânge e icoană", şopteşte bătrânul Ion Sorcovă, sugerând prin această propoziţie sentimentală vizualitatea scrisului dramatic zamfirescian.

În *Sam*, „gestul de Christ" e recurent. Înainte de a se azvârli în mare, izbăvindu-se prin suicid de torturantele avataruri, Sam are „o clipă de crucificare pe zare". Ida şi Bianca, murmurând îndemnuri la resemnare, propovăduind renunţarea la luptă şi acţiune, rămân, deodată, „cu braţele ridicate în adorare, aşa cum sunt pictate sfintele, în icoanele bizantine". Imagistica biblică o regăsim până şi în piesa „de salon" *Idolul şi Ion Anapoda*, „comedie amară" unde o apariţie oarecare a Frosei ar vrea să evoce „buclele blonde cu care

---

[92] Exagerând mult, Camil Petrescu putea aşterne o asemenea frază: „Sunt puţine piese scrise în româneşte, cu atâta vigoare interioară, cu atâta sens al adevărului sufletesc" – *Noi autori dramatici*, în *Teze şi antiteze*, Bucureşti, Editura Cultura Naţională, 1936, p. 322.

Scanned with OKEN Scanner

Magdalena i-a şters picioarele lui Christ"! E un exemplu la care putem surâde, fără a pierde din vedere că, la G.M. Zamfirescu, poza extatică, stilizată desemnează o stare ajunsă, după o ardere în vâlvătăi, la apogeu. Când presiunea verismului o îngăduie, începe obişnuitul ritual al abstractizării, al esenţializării, ceea ce pregăteşte terenul pentru construcţia alegorică. O construcţie în care personajele îşi asumă „rosturi simbolice", îndepărtându-se de concret. Ele tind să întruchipeze un principiu, fără ca prin aceasta să trădeze sentimentalitatea adâncă a acestui teatru, supus unei duble comenzi – dinspre real şi dinspre ideal.

În *Domnişoara Nastasia* (1928; la premiera din 1928 au jucat Gh. Storin, Sorana Ţopa, Vl. Maximilian), încă în primele scene se înfiripă presentimentul unui zguduitor, de neevitat sfârşit. „Vina tragică" a personajelor rezidă în patima care le-a înrobit şi care le devastează. Iubirea, aşa cum o închipuie G.M. Zamfirescu, poate să preschimbe ordinea lumii, ea înalţă sufletele, dar le şi duce la pierzanie, luând minţile, împingând la crimă sau la sinucidere. Iluziile sau visurile pe care şi le făcuseră împătimiţii se năruie, mai devreme sau mai târziu. În tipologia zamfiresciană, eroul caracteristic este învinsul, fie în sfera sentimentelor, fie în aceea a transcendenţelor. În balanţa, cu echilibru fragil, dintre vis şi viaţă, dintre vrere şi neîmplinire, deziluzia atârnă întotdeauna mai greu.

Undeva, la marginea oraşului, „la fund" (ca să invocăm un titlu gorkian), sălăşluieşte o umanitate frustrată, îndurând sordidul şi precaritatea unei existenţe mereu aceeaşi. În trăirile mahalalei, mândrie şi obidă, cruzime şi duioşie, brutalitate şi tandreţe se îngrămădesc, şi peste toate ţâşneşte disperarea. „Am găsit – la mahala, n.n. – o inimă umană, cu profunzimi nebănuite şi caractere uimitoare în ura şi dragostea lor", mărturisea

Scanned with OKEN Scanner

G.M. Zamfirescu într-un interviu. Dar în sufletul unora mocneşte un aprig dor de evadare „dincolo de barieră", sub zarea unui inaccesibil miraj. Un „elan mistic de viaţă nouă", spre „mai multă lumină, mai multă curăţenie, mai puţină mizerie".

În acest mediu închis, de apăsate contururi (cu îngroşări naturaliste), dramaturgul îşi propune să introducă o dimensiune simbolică. El crede că şi Nastasia şi Vulpaşin „puteau fi plasaţi în orice altă atmosferă şi în orice epocă". Numai că piesa îşi „trădează" autorul. Atât Vulpaşin (care nu e câtuşi de puţin „un om desprins din timp şi loc"), cât şi alţi „mahalagii" pot fi cu greu imaginaţi în alte spaţii decât în cele care s-au născut şi care i-au pecetluit. S-ar spune că G.M. Zamfirescu nu-şi cunoaşte bine personajul. Oricum, îl crede altfel decât este: un „caracter complex, un potenţial de viaţă cu toate culmile şi scăderile, cu toţi demonii şi îngerii laolaltă", împerechere de „ferocitate şi blândeţe". Un „ucigaş cu inimă de copil" (*Storin şi încă ceva...*). Or, ce mai vorbă, Vulpaşin numai „blând" nu se arată şi faima rea de „spaimă a mahalalelor" i se potriveşte prea bine. Frământările lui nu denotă complexitate, iar forţa pe care o emană are un mare coeficient de agresivitate. Doar patima pentru Nastasia îl îngenunchează. Suferinţa, însă, la el e mai mult un geamăt tulbure, scrâşnit, pe un fond de bolovănoasă brutalitate.

Domnişoara Nastasia rămâne unul dintre personajele puternice ale dramaturgiei noastre. Stările ei sufleteşti cunosc o oscilaţie aproape de nesuportat. De la fericirea care o copleşeşte atunci când iubitul ei, meseriaşul Luca, îi promite că o va smulge din Mahalaua Veseliei şi că vor ajunge să se mute în Popa Nan, ea trece, după ce Vulpaşin, înnebunit de gelozie, îl ucide pe tânăr, la deznădejdea cea mai sfâşietoare. Cuvintele ei dosesc subînţelesuri primejdioase, unele

Scanned with OKEN Scanner

intonații par nefirești, privirea are fixități stranii (cu licăriri de stranie veselie). Se mișcă și vorbește ca într-o transă, pregătind, disimulat – pentru că față de Vulpașin se preface a nu ști că el l-a înjunghiat pe Luca –, o teribilă răzbunare, după un plan de o ciudată și cutremurătoare fantezie.

Vulpașin, care, după pieirea rivalului, își închipuie că în inima fetei pe care o iubește ca un disperat s-ar putea deștepta în sfârșit un sentiment și pentru dânsul, totul ducând la o „dragoste cum n-a mai fost", o găsește pe Nastasia, chiar în ziua nunții lor, spânzurată. Șocul îngrozitor îl face să înnebunească. Răzbunarea tragicei eroine s-a împlinit.

Grup revoluționar 8 (G.R.8) (1927), „glumă neverosimilă cu dragoste și moarte", nu e „glumă" deloc. David și Simona, membri ai unui „grup revoluționar", fac un legământ bizar, menit să pună la încercare capacitatea junelui insurgent de a săvârși acte extreme. Ca să-și dovedească tăria morală și adevărul simțămintelor, David – care se lăudase că, în numele unui ideal, ar ucide sau s-ar sinucide – este supus de exaltata Simona unei probe ce frizează anormalul. El va trebui, până în ziua de ..., o zi anume, să o suprime. Nefiind în stare de un asemenea gest, David, nevoit să respecte jurământul, alege o soluție la fel de nefirească: se împușcă. Se cheamă că și-a probat forța morală și, în împrejurări grave, sociale sau politice, el, la fel cu „toți deschizătorii de drumuri", și-ar fi putut da viața pentru un ideal.

Un idealist este și Sam, din piesa *Sam, poveste cu mine, cu tine, cu el...* (scrisă în 1927-1928, publicată în „Familia", 1939). E o parabolă în cheie expresionistă, în care reflecțiile asupra destinului omenesc însoțesc îndeaproape parcursul unui erou ce s-ar dori exponențial. Ceea ce în *Domnișoara Nastasia*, și nu numai

Scanned with OKEN Scanner

acolo, este înălțare spre „lumina" iubirii, devine dincoace „dorința unanimă de altceva sufletesc și social". Personajele sunt esențialmente simbolice[93], purtând pecetea unor categorii („un om care a suferit", „omul istoriei", „omul cu strămoși care au suferit"). Aventura existențială a lui Sam, însinguratul, începe cu o încercare de sinucidere și sfârșește cu o sinucidere, de pe aceeași stâncă („Stânca, în noapte și în eternitate, ca un simbol!"). E un traseu inițiatic. Rătăcitor pe cărările iluziei amăgitoare, Sam are dintr-odată revelația blestematului său impas: „tragedia de a nu putea fi Tu". Calea lui urmează să fie de acum încolo una a regăsirii de sine, pe măsură ce el va reuși să desluşească sensurile adânci ale existenței.

Două voci contrarii îl solicită, și ele exprimă două atitudini contrastante. Femeia în roșu îl îndeamnă la făptuire fără preget și chiar fără chibzuință, cu argumentul excitațiunii pe care o reprezintă „clipa de primejdie". Femeia în alb, „cu figura ovală de sfântă bizantină", predică în schimb abandonul, înseninarea, împăcarea. Eroul se lasă călăuzit de primul îndemn, în care vede singura posibilitate a reuşitei.

După tipicul expresionist, tribulațiile îl poartă prin fel de fel de locuri, prin experiențe – erotice, războinice, politice – care promit a-i revela marea taină a „găsirii de sine". Promisiune în deşert: „Nu există fericire, demnitate și adevăr uman." Iluziile dispar una câte una, și evidența descurajantă care se impune este că această omenire degradată prin minciună, cruzime, egoism nu va fi niciodată altfel.

E o lume fără ideal, o grotescă „farandolă de măști". Nici „flacăra" purificatoare a războiului („dansul

---

[93] Personaje simbolice apăreau și în *Domnişoara Nastasia*: Cerşetorul, Haimanaua, Omul necăjit.

Scanned with OKEN Scanner

morţii şi al purificării"), nici „revoluţia spirituală" pe care Sam o iniţiază în utopica „Republică a Demnităţii Umane" nu-i schimbă cursul. Zadarnice sunt îndemnurile la frăţietate, la înţelepciune, la omenie. Nimeni nu stă să asculte. Şi atunci, la ce bun jertfa, dăruirea de sine? În nonsensul etern, fiecare îşi suportă martiriul.

Cărările lui Sam duc spre nicăieri, întretăindu-se cu alte drumuri de calvar: „Şi pe fiecare drum un Sam cu o cruce pe umăr..." Derută, deznădejde, cazna întrebărilor fără răspuns: „Şi nici un liman? De ce atâta frământare, atâta suferinţă, dacă – acelaşi final banal...?" Pentru Sam, spirala spre certitudinile mântuitoare nu a însemnat decât „fuga dureroasă de adevăr". O amânare deznădăjduită a unicului final logic pentru el, sinuciderea ... Ca şi în *Cuminecătura*, clopotele vuiesc a năpastă. A moarte. Ultimele cuvinte ale lui Sam – „cu braţele ridicate spre cer" – se înalţă ca o rugăciune, preamărind suferinţa: „Sfinţească-se cerul şi pământul, în numele suferinţei noastre fără popas! Cred! Cred! Cred în suferinţă, singurul adevăr, singura viaţă, singura fericire, singura înălţare..." Acest credo ardent subliniază pateticul eşec al unui neînţeles, înfrângerea previzibilă a unui inadaptabil, care îşi poartă paşii sub un cer de ideale.

Adonis (1930) este o „parabolă cu o haimana, o portocală şi un vis". De o fermecătoare haimana, ce se preumblă prin decorul sublunar, se îndrăgosteşte o femeie care îl zăreşte trecându-i mereu pe sub fereşti. Femeia, Manuela, este şi pictoriţă şi această întâmplare balansând între real şi ireal îi inspiră dorinţa de a imortaliza făptura de Adonis a misteriosului necunoscut. În clipa când portretul e gata, suflarea tânărului, pătruns de frigul de afară, se stinge – el moare pentru a dăinui în rama unui tablou, sub aureola inefabilă a artei.

„Comedia amară" *Idolul şi Ion Anapoda* (1935;

Scanned with OKEN Scanner

la premieră, rolul titular l-a interpretat G. Calboreanu) e o comedie lirică. Timid, cumsecade, altruist, Ion pare celor din jur un „mototol", uşor de ignorat. I se spune Anapoda pentru că nu e la fel cu ceilalţi, cărora li se pare sucit felul lui de a fi. În casă trăieşte, discretă, insignifiantă, o tânără, Frosa, care, socotindu-se „proastă" şi „urâtă", nu îndrăzneşte să spere nimic de la viaţă. E îndrăgostită de Ion şi acest simţământ o transfigurează, preschimbând-o într-o domnişoară plină de tot farmecul feminităţii. Ca în povestea cu Fata-moşului-cea-cuminte, care îşi primeşte răsplata răbdării şi înţelepciunii ei. Cei doi, suflete alese, îşi vor uni destinele. Final de feerie, scăldat într-o lumină cam artificială.

Oricâte punţi spre abstract aruncă, dramaturgia lui G. M. Zamfirescu nu-şi poate disimula fondul sentimental.

Scanned with OKEN Scanner

Scrieri:

Opere, vol. I (*Teatru*) - II (*Mărturii în contemporaneitate*), ediție îngrijită, studiu introductiv, note, comentarii, bibliografie de Valeriu Râpeanu, Bucureşti, Editura Minerva, 1983.

Repere bibliografice:

Cucu, Silvia, *George Mihail Zamfirescu şi teatrul*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1967.

Mancaş, Mircea, *Trecut şi prezent în teatrul românesc*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1979, p. *123-131*.

Mîndra, V., *Însemnări despre literatură şi teatru*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1958, p. *163-170*.

Râpeanu, Valeriu, *George-Mihail Zamfirescu*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1958.

Scanned with OKEN Scanner

Ion Sava

– Orgoliile unui insurgent

S-a născut la 10 decembrie 1900, în Focşani. A urmat la Iaşi cursurile Liceului Internat, absolvit în 1920. Student la Facultatea de Drept a Universităţii ieşene, după obţinerea licenţei (1925) intră în barou. Între timp, în 1924, avusese prima lui expoziţie de caricaturi. Atras de arta plastică, abandonează avocatura şi începe o carieră de cronicar. Publică, totodată, desene în „Universul literar", la Bucureşti. În 1929 se întoarce la Iaşi, unde va da curs noii sale pasiuni, aceea pentru teatru. E angajat la Teatrul Naţional şi, din 1930, montează aici – la început secondându-l pe A.I. Maican – spectacole cu piese româneşti şi din dramaturgia străină; se va manifesta, de asemenea, ca scenograf. În 1938 semnează un contract cu Teatrul Naţional din Bucureşti, unde se impune, uneori scandalizând (cum se va întâmpla în stagiunea 1945–1946, în cazul lui *Macbeth*, spectacol cu măşti purtate de interpreţi), prin maniera îndrăzneaţă, liberă de prejudecăţi, de a aborda un text dramatic. Uneori, peste măsură de îndrăzneaţă. Cu fibra lui de revoluţionar al scenei, Sava visa, de pildă, la un teatru fără actori! Între 1939 şi 1940 revine la Iaşi, unde în august 1940 e numit director; va fi silit să demisioneze curând, în octombrie. În 1941 se statorniceşte ca director de scenă la Naţionalul bucureştean.

Fire nonconformistă, însetat de nou, trăind înfrigurarea experimentului menit să ducă la reformarea teatrului, la o „revoluţie artistică teatrală" (*Scenotehnica în România*), Ion Sava poate fi considerat – cum afirma

Scanned with OKEN Scanner

Liviu Ciulei – „primul regizor modern român“[94]. Un regizor-animator (la polul celălalt, teatrologul îl situa pe „regizorul pedagog“), exploziv (ceea ce nu-i totuna cu „nevropat“), inventiv (deci nu un meşteşugar, un executant). Pledoariile sale, marcate de teoriile lui Aleksei Tairov, Anton Giulio Bragaglia, Gordon Craig (conceptul de „supramarionetă“ al acestuia îl entuziasmează), sunt, cu inflexiuni incisive (care vizează îndeobşte „corul babelor tradiţionaliste“ – *Spectatorul de ieri şi de azi*), pentru regizorul creator (regia e un „comandament suveran în alcătuirea spectacolului teatral” – *Victor Ion Popa, regizorul şi caricaturistul*). Socotea că textul e doar un „element“ dintr-o montare şi că prioritatea revine imaginaţiei. Teatrul, în viziunea accentuat personală, cu nuanţe de fanatism, a lui Sava – care imaginează, de pildă, în 1934, un Teatru de Vedenii, care să transfere cotidianul în fantastic, precum şi, în februarie 1946, ideea şocantă a unui teatru cu măşti [95]; a recurs şi la tehnica cinematografică; a închipuit un Teatrul Rotund: în mijloc publicul, de jur-împrejur actorii, pe o scenă circulară –, dispune de un limbaj al lui („Se concepe literatura dramatică ca o artă separată de spectacolul teatral” – *Primatul regiei*).

---

[94] *Cuvânt înainte* la Ion Sava, *Teatralitatea teatrului*, ediţie îngrijită, note, comentarii şi postfaţă de Virgil Petrovici, Bucureşti, Editura Eminescu, 1981, p. 5.

[95] „Prin regia lui *Macbeth*, Ion Sava a făcut, folosind măştile, câţiva paşi spre «supramarioneta» lui Gordon Craig” – Petru Comarnescu, *Ion Sava*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1966, p. *307*.

Masca, în percepţia lui Ion Sava, conţine „esenţa artei actoriceşti”, este „expresia dinamică în maxim grad de tensiune” (*Masca*), constituie „expresia fundamentală a rolului” (*Masca lui Macbeth*) – *Teatralitatea teatrului*, ed. cit., p. *298, 302*.

Scanned with OKEN Scanner

Numai cultivând, fie şi în exces, acest limbaj, are şanse de a se regenera şi de a produce valori ieşite din comun. Utopia lui era „remagicizarea teatrului printr-o «neomagie»",„„sub semnul misterului social modern" (*Un program teatral*), prin „întoarcerea la forma teatrală a misterului medieval" (*Memoriu explicativ la piesa „Preşedintele"*). Voia, în orice caz, „un teatru sintetic, dinamic, cu acţiune simultană, alogic, suprarealist" (*Pitic – manifest teatral*). O bună parte din articolele lui Ion Sava au fost strânse în volumul postum *Teatralitatea teatrului* (1981).

A mai făcut reportaje, a semnat cronici plastice, omul de teatru fiind un desenator înzestrat, cu o înclinaţie pronunţată spre caricatural. Cum spune singur, într-un interviu pe care i-l ia Ion Biberi, cu o „viziune caricaturală şi tragică a vieţii". A deschis, de altfel, mai multe expoziţii cu desene satirice. Iar spectacolele pe care le-a montat, şi în planul interpretării actoriceşti, şi în ce priveşte decorul, costumele, jocul de lumini, poartă amprenta felului său de a vedea, dominat de valenţele plasticităţii.

Piesele lui Ion Sava nu au văzut lumina tiparului în timpul vieţii autorului (care moare, după o boală grea, la 26 octombrie 1947, în Bucureşti). Vor fi înmănuncheate în volumul *Măşti* (1973). A mai scris două scenarii de film, *Şcoala cea mare* şi *Paiaţa sau Angela cu ochii de azur* (după romanul *Baletul mecanic* al lui Cezar Petrescu), precum şi o revistă, *Bimba-Bimba*, singurul text reprezentat în timpul vieţii sale.

Monologul de înrâurire pirandelliană *Paricidul* („Revista Fundaţiilor Regale", 1947, decembrie) instituie un pariu esenţial în dramaturgia lui Sava, şi anume între „viaţa reală" şi „viaţa de iluzii", între convenţie şi trăire autentică. Un actor – care, în cazul reprezentării, ar fi putut să fie Radu Beligan – se adresează publicului

Scanned with OKEN Scanner

din sală, exprimându-şi nedumeririle şi nemulţumirile în legătură cu rolul pe care urmează să-l joace. Partitura sa e aceea a unui fiu care îşi va omorî mama. Actorul nu înţelege motivaţiile gestului; el, în împrejurări asemănătoare, ar fi avut alt tip de reacţie. Dar, conchide dânsul, e mai complicată „viaţa plăsmuită cu inspiraţia şi fantezia". Iar noi deducem că în trăirile unui actor impulsul vieţii reale şi transa ficţiunii se interferează.

„Farsa radiofonică" *Săraca Rica!* e o glumă ieftioară, cu oarecari nostime efecte de limbaj. Doi amici întreprind un drum cu peripeţii până la un doctor, neliniştiţi de starea de sănătate a bietei Rica. Poţi să crezi la început că e vorba de o duducuţă. Când colo, suferinda e o iepşoară, „fata celebrului harmăsar din grajdurile lui Panteliman".

Raky propune un dialog nu lipsit de umor între doi tineri însurăţei. De fapt, nu e un dialog, ci mai mult o ciorovăială, cu derapaje, ca şi ionesciene, în absurd. În toiul gâlcevii, ea, proaspătă studentă la Conservator, îi comunică lui, om de Radio, că vor avea un copil. Ceea ce are darul să-l potolească pe supărăciosul soţ. Numai că, printr-o fentă uşurică, surpriza creează perplexitate. Un haz de scheci. „Copilul" e un căţeluş, care are deja un nume, Raky, format din prima silabă a numelui fiecăruia. După momentul de uluială, soţiorul mai primeşte, din partea soartei lui de păgubos, o sfârlă. Fiindcă, tot ciondănindu-se, a întârziat – şi e a treia oară! – la slujbă, este dat afară de la Radio.

„Pantomima... cu zgomote" *Vreau să număr stelele* (apărută în primul program al Teatrului de Comedie) e o fabulă pe care ingeniozitatea autorului o urzeşte, fără cuvinte, numai din sunetele caracteristice diferitor animale. E un ludic amintind de Commedia dell'arte în această satiră care şfichiuie obtuzitatea, agresivitatea neroadă a unei societăţi faţă de cei ce sunt

Scanned with OKEN Scanner

altfel, ieşind din gregarismul turmei. Într-un asemenea mediu, poetul nu-şi poate găsi locul.

Într-un parc, la căderea serii, un Poet vine să facă o baie de inspiraţie. Să viseze cu ochii pe bolta aprinsă, să numere stelele. N-apucă să intre în starea de reverie fiindcă Oaia-taxatoare îi cere, cu bruschețe, să plătească o taxă pentru locul unde s-a aşezat. Îi sare în sprijin Berbecul-controlor, gata-gata să-l bată pe bietul visător. Care, după acest bizar incident, mai are conflicte cu Boul-bogătan şi cu Măgarul, care-l asurzeşte cu „cântecele" lui zbierate. Se mai iveşte în grădina cu pricina şi o Pisică „vicioasă", făcându-i timidului graţii care, spre iritarea ei, îl lasă indiferent. O asemenea faună – Boul, Măgarul, Pisica, la care se adaugă şi Maimuţa istericoasă – tăbărăşte pe Poet, dus la Poliţie de Ţapul-gardian. Acolo, în faţa Mopsului-comisar, îl acuză de jigniri, loviri, furt (ar fi subtilizat, adicătelea, munca Maimuţei), atentat la pudoare (Pisica, ofensată că... pisicelile ei nu i-au trezit interesul, depune această plângere), astfel că Poetul, parcă în toiul unui coşmar, e condamnat ca, timp de patru luni, să... taie frunze la câini. Morala fabulei câştigă prin acest apel, buf, la derizoriu.

A murit păpuşa („Teatrul", 1966, noiembrie), „bufonadă tristă", se petrece la circ[96]. Un îngrijitor de

---

[96] „Dispreţuind profund subiectele şi motivele «dramaturgiei burgheze» (expresie în care pune şi un pigment socialist incipient pe care nu l-a dezvoltat din cauza dispariţiei sale premature) explorează domeniile enigmatice ale pantomimei, circului şi marionetei (*A murit păpuşa*) dar mai ales «teatrul în teatru», atât în parodia pirandelliană *Şase personaje în căutarea unui autor(Iov)*, dar mai ales în *Lada*, o mistificare uriaşă despre un călugăr magician renascentist" – Mircea Ghiţulescu, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Bucureşti, Editura Albatros, 2000, p. *173*.

Scanned with OKEN Scanner

animale vitregit de natură, Ghebosul, își transferă nevoia de afecțiune asupra unei păpuși mecanice, făurită de un meșter florentin. Păpușa, care vorbește o italiană un pic stâlcită („Ti amo si mi dai un bacio"), e „partenera" clovnului Job, într-un număr ce declanșează aplauze. Ghebosul, tânguindu-se prelung, vrea să audă și el vorbe de dragoste de la micuța jucărie. Și chiar le aude, numai că, repezindu-se s-o îmbrățișeze, o scapă din mâini și păpușa, cu mecanismul stricat, amuțește. Jale mare în sufletul cocoșatului, ca și printre alți circari. Signorina Păpușă a murit!... Dar uite că ea, „ca prin miracol", reîncepe să glăsuiască în preajma Acrobatului tinerel și chipeș. Covârșit de această ultimă festă a destinului, nefericitul fuge sub hohotele batjocoritoare, de mascul victorios, ale Acrobatului.

În *Lada* („Teatrul", 1965, nr. 12), o farsă cu elemente de grotesc, se înfruntă „viața" și „iluzia", „realitatea" și „convenția", în întruchiparea ei scenică. La o repetiție cu piesa *Romeo și Julieta* cei implicați în spectacolul ce se pregătește se pomenesc cu o ladă în care zac întinși, frumoși și ireali, tinerii îndrăgostiți din tragedia shakespeariană. Par făcuți din ceară, dar, dintr-un mesaj găsit în ciudatul cufăr, perplecșii martori ai întâmplării află că un alchimist din Evul Mediu a izbutit să conserve trupurile îndrăgostiților din Verona. E acolo și un flacon, care trebuie agitat și apoi trecut pe sub nările celor două „manechine". Între timp, interpreții rolurilor principale, al lui Romeo și al Julietei sale, se burzuluiesc în virtutea rutinei lor, care sfidează bunul simț și, în fond, potrivirea cu natura. Cum se poate, se indignează ei – și aici Sava îi încondeiază știe el pe cine cu un condei muiat în sarcasm – ca rolul lui Romeo să fie jucat de un băiețandru de nici optsprezece ani, iar cel al Julietei de o fetișcană de nici paisprezece? Prin gafa Regizorului asistent, care uită să agite flaconul, așa cum

Scanned with OKEN Scanner

se indica în mesajul semnat de Luigi da Ponte, tinerii treziți la viață nu pot nici vorbi, nici auzi. Punțile unei comunicări rămân suspendate. Văzând, fără s-o priceapă, agitația creată, ei se sperie și, întocmai ca în celebrissima tragedie, se sinucid.

Melodrama, cu infiltrații expresioniste, *De la început până la sfârșit* panoramează un destin. Acela al doctorului Dan Adam, care își consumă tinerețea în studii deșarte, uitând să mai trăiască. Nici măcar sinuciderea unei fete care-l iubește nu-l tulbură din cale-afară. Pare, cum îl acuză, îndurerat, tatăl lui, un om fără suflet. Bătrân, apoi, e privit de cei din jur cu un frison de aversiune, cu vagi tente de compătimire, ca un „strigoi al laboratoarelor". Moare sărac, fără să fi avut parte de vreo bucurie.

Și ajunge – grație imaginației poznașe a autorului – în lumea de dincolo. Spiritul lui e primit într-un sofisticat birou de plasare. Îl întâmpină Directorul, Confesorul, Imagotecarul, Mecanicul. Directorul îi explică, pedant, ce îl așteaptă. După ce se va confesa într-o pâlnie care îi va aspira mărturisirile și imagotecarul îl va trece pe o fișă, va fi supus acțiunii unui compresor, care îl va subția până la dimensiunile unei foițe, duhul, „forța pură", fiind captat într-o fiolă și trimis pe pământ, pentru o nouă reîncarnare. N-o va putea reîntâlni pe sărmana fată ce se sinucisese pentru el mai demult. Și pe care, acum își dă seama – sau se forțează să creadă – o iubise la rându-i. Strigătul său patetic, disperat se pierde în neant. Așa cum și viața lui s-a părăduit fără rost.

O „comedie de salon", cu alură parodică, este *Triunghiul cu patru colțuri*. Sava încearcă aici, jucându-se de fapt, să execute câteva măsuri pe claviatură psihologică. Un savant neurolog, nu tocmai tânăr, dar nici vârstnic (are patruzeci și opt de ani), e atât de

Scanned with OKEN Scanner

absorbit de problemele meseriei încât nu observă că Soţia, tânără (treizeci de ani) şi atrăgătoare, tânjeşte după mai multă atenţie şi afecţiune. Stârnit de şansa ce i se oferă, Asistentul, „june şi voinic", o îmbie la o îmbrăţişare către care pare că o îndeamnă şi Conştiinţa, un dublu (cu „mască") al femeii care, deşi măritată din dragoste, acum se confruntă cu o criză. Surpriza este că, deşi alunecarea ei în păcat pare iminentă, faptul nu se produce. Soţul şi soţia, legaţi printr-un sentiment adânc, se regăsesc, iar Asistentul se trezeşte îmbrâncit într-o postură ridicolă.

Uşile, „reportaj senzaţional", plimbă o oglindă pe dinaintea porţilor de intrare în (micro)universuri diferite. Câte uşi, atâtea destine, mai curând triste şi eşuând în moarte. Un apartament oarecare, un birou ca toate birourile, o casă procopsită, o mansardă, o intrare străjuită de un felinar roşu, o pensiune modestă, pentru studenţi, o coborâre în subsol. Prin faţa uşilor sau pătrunzând dincolo de ele, unde se derulează destine, se mişcă inşi din felurite medii. Orbi care filosofează, cocote, o tânără amăgită de promisiunile unui domn cu bani, dar fără scrupule. Fata, izgonită, îşi pune capăt zilelor. E ca un film, trecând cu uşurinţă de la un cadru la altul, pentru a surprinde secvenţe din viaţa unui oraş unde, ca pretutindeni, multe drame se petrec.

Realistul şi Fantezistul, două personaje de alegorie, îşi pledează fiecare cauza în „tragicomedia" de contaminaţie pirandelliană[97], *Iov*. Totul pleacă de la un anunţ din presă, deci din realitatea de zi cu zi. Un

---

[97] „De la acesta din urmă – Pirandello, n.n. – reţine mai cu seamă utilizarea scenei ca spaţiu de desfăşurare a întâmplării, piesele lui **S.** fiind însă mai degrabă «ars dramatica», meditaţii asupra teatrului" – *Dicţionarul scriitorilor români*, vol. IV (L–Z), coordonatori Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Bucureşti, Editura Albatros, 2002, p. *159*.

Scanned with OKEN Scanner

individ deprimat că a fost părăsit de iubita lui nevastă, Bombonica, o conjură să se întoarcă, altfel îşi va pune capăt zilelor. Realistul, de profesie autor dramatic, vrea să aşeze în lumina rampei faptul nud, care i se pare că poate crea emoţie. Fantezistul, care şi el, ca şi confratele, e în căutare de subiecte, complică lucrurile, văzând în nefericitul soţ un Iov al zilelor noastre.

Adus pe scenă, insul suferind peste poate îşi continuă zbuciumul. Familia, care se înghesuie la căpătâiul lui în aşteptarea clipei când îşi va da duhul ca să pună, atunci, mâna pe avere, va avea un şoc. Omul, aşa distrus cum este, lasă totul nevesticăi. Înfuriate, neamurile – moment de Commedia dell'arte – îl iau la bătaie.

Mai sunt puţine ceasuri pînă când soţul, potrivit hotărârii anunţate, va face gestul funest, când, pe neaşteptate, fugara se întoarce. Stupoare! Nu-i deloc o femeiuşcă plină de vino-ncoa, o madamă ahtiată de plăceri, ci o matroană başoaldă, cu părul vopsit în roşu, care nu miroase, cum suspina sărmanul, a flori de regina-nopţii. Altfel, e o soaţă cuminte, înţelegătoare cu ciudăţeniile de masochist ale tovarăşului de viaţă. Scrânteala văicăreţului e aceea că, îmbătrânind, el vrea să retrăiască fiorul amorului de altădată. De aceea, dornic să sufere, îşi obligă consoarta ca, din când în când, să-l părăsească. Jeluirile lui au ceva din replicile în răspăr ale personajelor lui Teodor Mazilu („Nu se putea, tu, să nu-mi strici bunătate de suferinţă"). Pe scenă, însă, se simte mai bine ca acasă atunci când pătimeşte („Niciodată acasă nu am suferit ca pe scenă... Ce minunat loc este scena pentru suferinţele unui om..."). E o farsă pe care trăirea mimată o face realităţii fruste.

O piesă foarte ambiţioasă, complexă în intenţie şi făcând risipă de inventivitate, este *Preşedintele*, „mister social tragi-comic". Imagistică expresionistă,

Scanned with OKEN Scanner

luciditate tăioasă şi umor absurd, scene ca şi improvizate, ca în comedia italiană medievală, flash-uri de real, un real al cotidianului, şi inserări în simbolic, pasaje în versuri, efecte sonore, „ritmică alegorică". Sumedenie de personaje, „personaje corale şi speciale", „personaje reci" („voci", „umbre" ş.a.), personaje-măşti, balerini. Toate, slujind un proiect dramaturgic orgolios, dar fără o deosebită percutanţă în plan valoric. Talentul, la Ion Sava, care îşi imagina că, recurgând la o „psihotehnică teatrală modernă", a realizat o „atmosferă de teatru pur", nu-i pe măsura gândirii lui teatrale efervescente[98].

Într-o ţară capitalistă – ca om de stânga, autorul are ce are cu burghezia ahtiată după îmbogăţire –, o societate, Harmonia, îşi propune să perfecţioneze rasa umană, izbăvind-o de „mamiferism". Afacerea absoarbe,din felurite surse, fonduri grase. Utopia lui Novatorius, nepotul Preşedintelui societăţii, este o bazaconie grotescă: omul să se nască „din icre". O infracţiune faţă de legile naturii. Şarja social-politică a lui Sava, după cum se vede, e groasă şi nu chiar doldora de haz.

Şi pare, dacă parcurgi şi „memoriul explicativ" al scriitorului, lovită, dacă nu-i prea tare cuvântul, de paranoia. Piesa ar fi o „primă formă de teatru democratic", intrând în competiţie cu *Faust*-ul goethean, ba chiar „dărâmând" mitul faustic şi inventând, în locul „cenuşiului" Mefisto, pe Luciclar, lucidul, hiperinteligentul, purtător al „spiritului pozitiv". Şi propăvăduitor, deşi fără a crede cu adevărat în ceva, al valorilor firescului într-o lume care se înstrăinează de natură.

---

[98] În *Uşile* şi *Preşedintele* – apreciază Petru Comarnescu –, „Sava a încercat formule teatrale în care se simte prea mult construcţia cerebrală şi prea puţin suflul direct al vieţii" – Op. cit., p. *305*.

Scanned with OKEN Scanner

După eşecul catastrofal – catastrofa însemnând moartea celei supuse experimentului – al primei inepții, Novatorius nu se lasă şi mai născoceşte o aberație. În viitor, oamenii pasămite vor locui în „blocuri de cristal", asemeni palatelor din poveşti. Încât, şi ei vor trebui să fie transparenți, ca nişte „fantasme".

Iar Novatorius, care nu şi-a primit pedeapsa după primul abuz omorâtor, se dedă unei noi experiențe fatale. Cu un ser care, pretinde el, face ființa invizibilă, îl injectează pe însuşi Preşedintele. Nenorocosul, după cum era de aşteptat, sucombă. În urma intervenției, necurate, a lui Luciclar, nici de astă dată nu pățeşte nimic. Opinia publică va afla că omul invizibil, obținut prin iscusințele lui Novatorius, a dispărut din percepția imediată. Inventatorului i se face rost de o fermă, unde de acum înainte va creşte porci. Batjocura stângistă a dramaturgului relevă şi limitele ingeniozității lui.

Scanned with OKEN Scanner

Scrieri:

Măşti, ediţie critică de G. Pienescu, prefaţă de Ileana Berlogea, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1973.

Teatralitatea teatrului, ediţie îngrijită, note, comentarii şi postfaţă de Virgil Petrovici, cuvânt înainte de Liviu Ciulei, Bucureşti, Editura Eminescu, 1981.

Repere bibliografice:

Biberi, Ion, *Lumea de mâine*, Bucureşti, Forum, f.a., p. *236-252*.

Biberi, Ion, *Ion Sava*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1974.

Comarnescu, Petru, *Ion Sava*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1966.

Mîndra, V., *Jocul situaţiilor dramatice*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1978, p. *150-153*.

Silvestru, Valentin, *Ion Sava, „Teatralitatea teatrului"*, „România literară", XIV, 1982, nr. 15.

Teodorescu, Crin, *Ion Sava şi remagicizarea teatrului*, „Teatrul", XIV, 1969, nr. 4.

Teodorescu, Crin, *Ion Sava şi misterul social modern*, „Teatrul", XIV, 1969, nr. 5.

Scanned with OKEN Scanner

Tudor Muşatescu
– Urmaş surâzător al lui Caragiale

S-a născut la 7 martie 1903, în Câmpulung. Dovedind o vocaţie precoce, scrie piese de teatru încă din şcoală. A urmat Facultatea de Litere a Universităţii din Bucureşti; a făcut şi studii de drept şi de filosofie, fără a le termina. A profesat multă vreme la catedră, precum şi ca avocat, dedicându-se însă jurnalisticii şi creaţiei scriitoriceşti. Reuşitele mari sunt cele pe care le obţine în teatru. Între 1930 şi 1940, este inspector general al teatrelor. A întemeiat mai multe companii teatrale: Teatrul Vesel (1934), împreună cu Sică Alexandrescu, Teatrul din Sărindar (1940), cu Maria Filotti, Teatrul Tudor Muşatescu (1941-1942), Teatrul din C.A. Rosetti, Teatrul Colorado (1943-1944), ambele în asociere cu A.I. Maican, Teatrul Nostru (1955). A fost membru în comitetul de conducere al Societăţii Autorilor Dramatici (1945). Moare la 4 noiembrie 1970, în Bucureşti.

A scris versuri, schiţe umoristice, povestiri de război, un roman. Un jurnal i-a apărut postum. A făcut şi critică dramatică. De o bună primire s-au bucurat epistolele amuzante din *Doresc ca micile mele rânduleţe...* (1945), care speculează efectele comicului de limbaj, şi aforismele, presărate cu calambururi, din *Fiecare cu părerea lui* (1970), care lansează aşa-numitele „muşatisme". Sunt de amintit şi schiţele dramatice din *Teatru la domiciliu* (1944).

Tudor Muşatescu s-a dovedit a fi un autor foarte prolific. A semnat 113 piese, iar cifra, dacă adăugăm prelucrările, adaptările şi localizările, se ridică la 367; nici nu mai pomenim de cupletele pentru diverse reviste teatrale. Multe au rămas nepublicate, manuscrisele s-au

Scanned with OKEN Scanner

pierdut. Era celebru, în epocă, cuplul pe care Tudorică îl făcea cu Sică, ambii cunoscând rețeta succesului la public (*Blockhaus*, *Sinaia la domiciliu*, *Birlic* ș.a.). Cu Vasile Timiș, a produs comedii muzicale (*Primăvara, bat-o vina!*, *Așa începe dragostea* ș.a.). A efectuat traduceri (din Molière ș.a.), singur sau în colaborare.

Prima piesă a lui Tudor Mușatescu, *Les Feux follets* (*Focurile de pe comori*), se joacă la Paris, în 1923. În timp ce-și efectua stagiul militar, vocația de dramaturg își spune cuvântul și, în 1925, i se pun în scenă, la Craiova, pentru tinerii ostași, două texte: *T.T.R.* și *Datoria*. În 1928, vodevilul *Panțarola* (1928) își atrage aprecierea lui E. Lovinescu. În afară de comediile la care urmează să ne oprim, ar fi de amintit tragicomedia *Licuricii* (1935), *Domnișoara Butterfly* (1940; a purtat și titlul *Întâmplări din capitală*), *Coana Chirița* (1942), unde e reluat, cu stropșeli comice de limbaj, personajul faimos al lui V. Alecsandri, drama *Țara fericirii* (1945), satira cu accente sociale *Al optulea păcat* (1946), creionând cu aplomb un personaj, Bartolomeu Zălaru, care nu-i altul decât Pamfil Șeicaru, comedia lirică *Madona* (1947), comedia *Primăvara* (1947), comedia *Profesorul de franceză* (1948), farsa satirică *A murit Bubi* (1948), comedia *Trenurile mele* (1949), unde îl regăsim, ca tipologie, în persoana lui Manole Dragu, pe Spirache Necșulescu din *Titanic Vals*, comedia tragică *Geamandura* (1950), comedia *Burtă verde* (1952). Dacă în drame, care sunt puține, scriitorul nu-i în elementul lui, îngroșând tonurile, în comedii, cele mai multe din categoria teatrului de bulevard, deci neevitând o anume frivolitate, e îndeobște spiritual, șarmant, sclipitor în replicile lui acide sau spumoase, de o malițiozitate ce nu exclude cordialitatea. Și are un nedezmințit simț al scenei.

Scanned with OKEN Scanner

Dedicată actorului Ion Iancovescu, *Sosesc deseară* (premiera, în 1932; publicată în 1934), care va purta şi titlul *Chestiuni de familie*, este o comedie sentimentală, având ca model, după cum criticii de teatru, în consens, apreciază, pe V. Alecsandri, cu *Iorgu de la Sadagura*. Întâmplarea e uşurică şi cam cusută cu aţă albă, dar nu fără un anume şart, pe care textele lui Muşatescu în genere îl au.

Într-o noapte, pe neaşteptate, revine acasă de la Paris, unde îşi va fi făcând studiile, un tinerel, Puiu, spre surpriza tatălui său, Olimpiu. Îmbrăţişări, pupături, efuziuni... Dar el nu s-a întors de dorul de ai săi, ci pentru că îi ţipă măseaua după bani. Inventează la moment o istorie cu nişte polițe falsificate pe care trebuie musai să le plătească, dar adevărul e altul. Licheluța („Admit să nu fiu un om cinstit, dar un escroc fără onoare, nu!...") are o legătură cu o Lolotte, care l-a prins în mrejele ei şi căreia vrea să-i plătească sejurul la Deauville. Se crede dibaci nevoie mare, dar l-au prostit iscusinţele unei cocote.

Zgârcit, tătâne-său, Olimpiu, nici nu vrea s-audă. Are în felul lui dreptate, numai că şi el, fălindu-se că-i un om „cu scaun la cap", strânge prea tare cureaua. Cumpătarea pe care o practică e, de fapt, o ţăcăneală, văduvul împingând austeritatea până la ciudate forme de manie. Trăsneala lui este să înfiinţeze ligi pe care să le prezideze – liga contra fumatului, liga contra alcoolului, liga împotriva jocului de cărţi şi altele, deopotrivă de ridicole.

Puiu, care nu-i pestriț la maţe, hotărăşte să-l vindece pe maniac de aiurelile astea, ca să trăiască şi el ca oamenii. La rându-i, ca să-l salveze pe „măgar" de primejdiile care-l pândesc, Olimpiu încearcă să-i aplice un tratament de şoc, apucându-se de fumat (vorba vine!)

Scanned with OKEN Scanner

şi de băut (câteva picături, acolo). Soluţia lui e de o naivitate deconcertantă.

În Puiu se petrece, într-adevăr, o schimbare, dar nu datorită „terapiei" lui Olimpiu, ci unei încurcături, în urma căreia se dezmeticeşte. Cocota pariziană, scriindu-i şi lui şi altui fante, încurcă adresele, aşa încât tânărul primeşte răvaşul celuilalt. Dezgustat, dar fără să sufere în vreun fel, el descoperă chiar în preajmă-i făptura, cuminte şi loială, de care avea nevoie. E nepoata lui Olimpiu, Anişoara, alături de care va face un voiaj în Parisul unde era cât pe ce să se piardă.

Ca şi în alte piese ale lui T. Muşatescu, moment de emoţie înlăcrimată în final, la care participă până şi verişoara lui Olimpiu, Adelaida, o domnişoară bătrână plină de nacafale, care o anunţă pe teribila matroană Chiriachiţa din *Titanic Vals*.

Comedia de moravuri *Titanic Vals* (premiera, în 1932, cu George Calboreanu şi Sonia Cluceru; la Iaşi, cu Constantin Ramadan; publicată în 1936) este, ca să îl citäm pe Ion Marin Sadoveanu, „una din frumoasele izbânzi ale literaturii noastre dramatice"[99]. Intră şi astăzi în repertoriul unor teatre şi, după cum s-a văzut şi se vede încă, place publicului.

Sub mantaua lui Caragiale, Muşatescu îi preia întrucâtva maniera de abordare[100], dar fără cruzimea maestrului. Ochiul lui nu-i rău, ca la marele satiric, ci, din când în când, se abureşte de duioşie. O spune şi G.

---

[99] Ion Marin Sadoveanu, *Tudor Muşatescu (1903-1970), „Titanic-Vals"*, în *Scrieri*, vol. V, text ales, stabilit, note şi comentarii de I. Oprişan, Bucureşti, Editura Minerva, 1978, p. *418*.

[100] „Cu *Titanic Vals*, ne ridicăm propriu-zis la Caragiale" – Ov.S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. III (*Dramaturgia şi critica literară*), Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. *65*.

Scanned with OKEN Scanner

Călinescu: „personalitatea autorului stă tocmai în acea sentimentalitate râzătoare care nu jigneşte lumea observată".[101]

Cortina se ridică şi, dinaintea noastră, încep să se agite membrii clanului Necşulescu. Domină vocea autoritară a soacrei, Chiriachiţa, o matroană plină de ţâfne, certăreaţă, cicălitoare, bombănind întruna pentru că nimic n-o mulţumeşte. Şi o irită mai ales ginerele, bietul Spirache, care i se pare „molâu", „bleg", „o cârpă". (E un personaj înrudit prin temperament, agresivitate şi prost gust cu Aneta Duduleanu, din *Gaiţele*). Nici Dacia, nevasta, nu-i mai blândă, mereu pufnind şi dondănind. Traian, unul din copii, a cam legat şcoala de gard (a făcut doar trei clase primare), dar promite ca, prin învârteli, să se descurce. Decebal, mezinul, corigentul etern, se poartă ca un răzgâiat şi un obraznic, încât tot timpul încasează palme. Sarmisegetuza (Miza) îşi dă aere de „prinţesă", dar e o aspidă şi, în plus, îşi are viaţa ei ascunsă. Numai Gena, fiica lui Spirache din prima căsătorie, apare altfel. Bună la suflet, discretă, modestă, e cenuşăreasa familiei. Marginalizată, persecutată, ea târăşte cu sine un handicap: un uşor defect la mers. Orice răutăcios îi poate spune că e şchioapă.

Iar într-un colţ, hărţuit, terorizat, suportând calvarul nesfârşitelor reproşuri, parcă resemnat, Spirache (Spiridon) Necşulescu, un mărunt slujbaş la o prefectură din provincie. Munceşte de dimineaţă până seara pentru ai lui, care, orice ar face, tot nu-s mulţumiţi. Ei vor mai mult, iar el nu pare să fie în stare să le ofere. Ar fi fericit să fie lăsat în pace, să-şi soarbă în

---

[101] *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediţia a II-a, îngrijită şi prefaţată de Al. Piru, Bucureşti, Editura Minerva, 2002, p. 922.

Scanned with OKEN Scanner

liniște cafeluța și să-și citească ziarul. În loc de asta, primește reproș după reproș. Iar când cumpără și dânsul o pălărie [102], are parte de tot felul de bruscări și înțepături. (Sub raport comic, scena e antologică). Totuși, cum de rabdă atâtea? Are puterea să se replieze în sine și să nu-i pese?

Pe sub fereşti, în răstimpuri, un flaşnetar rulează, rău prevestitor, melodia inspirată de naufragiul vasului Titanic şi, într-adevăr, o catastrofă se întâmplă în familie – o moarte care îi umple de fericire pe Necşuleşti. În naufragiul vasului Tracia, plecat spre locurile sfinte, îşi pierde viaţa unchiul Tache. În afară de Spirache, cine să-l plângă? E o „veste mare" pentru clanul cu mofturi şi pretenţii, pişcat de dorinţa de a se îmbogăţi. Unchiul a lăsat o moştenire uriaşă şi toţi, acum, încep să-şi facă planuri pentru viitorul imediat.

O problemă are Miza, care, în urma unei relaţii cu un locotenent, a rămas gravidă. Speriată de ce vor zice ai ei, e gata să-l îmbrobodească pe un ingenuu Dinu, care o iubeşte. Dacă naivul o ia de soţie, lucrurile se aranjează. Numai că Gena, care nutreşte afecţiune pentru credulul tânăr, intervine. Ca să-l salveze, o va acoperi pe Miza, pretinzând că ea este mama pruncului ce se va naşte. Scandal... Fireşte, clanul o repudiază.

Însă, din umbră, Spirache, cel aparent dezarmat şi fără snagă, ţese, cu o abilitate surprinzătoare, care trădează capacitate de disimulare, o plasă unde vor cădea cu toţii. Mistifică testamentul nefericitului Tache,

---

[102] „În descendenţa lui Cehov şi Gogol, *T.M.* reînvie parodic, în negativ, mitologia personajului derizoriu, a umilului funcţionar, ale cărui ambiţii şi năzuinţe bovarice sunt simbolizate printr-un obiect vestimentar menit să marcheze depăşirea, mereu iluzorie, în fond, a propriei condiţii" – *Dicţionar analitic de opere literare româneşti*, vol. IV, coordonator Ion Pop, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2003, p. *234*.

Scanned with OKEN Scanner

în aşa fel încât să reiasă că averea pe care ai lui o aşteptau avid să revină, adică, primului născut după moartea unchiului, iar până la majorat, mamei. Deci copilului despre care toţi ştiu că e al Genei. Sigur că, bodogănind, o vor reprimi, ba încă prefăcându-se că se bucură. Oricum, Miza, având acum bani, îşi recuperează copilul şi e luată în căsătorie de Gigi, ofiţerul ei. Iar Dinu, care a avut timp să se convingă de însuşirile Genei, se apropie sufleteşte de tânăra fată; cei doi se vor logodi.

Mai există un plan al piesei, unde produce efecte satira politică. Îmboldit de ai săi să candideze pentru deputăţie, Spirache nici nu vrea s-audă. Cum zice, nu e în firea lui să facă politică şi, în plus, nu are încredere în nici un partid. Dar, ca să scape de gura muieretului din casă, intră în vâltoare. Şi, culmea, e ales, cu toate că, neputând să mintă, ţine un discurs care nu s-a mai pomenit în nici o campanie electorală: „Să nu mă votaţi – îi roagă el pe cei adunaţi să-l asculte – fiindcă nu merit să intru în parlament, pentru că eu n-am făcut nimic pentru voi şi nici n-am să pot să fac." După, probabil, un moment de consternare, delirul... Alegătorii nu au mai văzut şi auzit un candidat atât de sincer. Entuziasm, urale...

Triumf care pe cumsecadele Spirache îl lasă indiferent. Îşi dă silinţa să facă multe pentru oraş şi judeţ, dar mulţumirea lui este că a reuşit, cu o iscusinţă de care nimeni nu l-ar fi crezut în stare, să-şi reunească familia, care, în poza de final – una dintr-acelea cum se făceau pe timpuri – pare o „familie fericită"! Timidul, inofensivul Spirache şi-a luat revanşa.

Mai puţin îngăduitoare, fără abureli de duioşie, este satira din...*Escu* (premiera, în 1933; publicată în 1939), în care regăsim câţiva eroi din *Titanic Vals* – Decebal, Traian, neisprăvitul, Miza, devenită doamna general Stamatescu (fostul fercheş locotenent Gigi fiind

Scanned with OKEN Scanner

acum un general ramolit). Decebal, obrăznicătura de pe vremuri care lua mereu scatoalce, s-a ajuns. Nici nu era greu, cu lipsa de scrupule şi cameleonismul ce îl caracterizează. Cu tupeu de demagog (criticii l-au comparat cu Caţavencu), s-a avântat în politică şi, cum clănţăii răzbesc adesea într-un mediu obtuz şi corupt, o carieră spectaculoasă pare că i se pregăteşte. Nu are nici o convingere reală – a fost mai întâi conservator, apoi liberal, s-a dat cu conservatorii, după aceea cu ţărăniştii, aterizând la socialişti, ale căror lozinci le trâmbiţează. De aici, saltă în tabăra guvernului şi, prin şantaj, se cocoaţă în postura de ministru. Întâmplarea de care Decebal profită e cât se poate de hazlie. Chelfănit din greşeală de nişte dălcăuci ai celor de la putere, ameninţă că va da totul în vileag. Şi atunci i se face, grabnic, un loc în schemă. S-ar spune, triumful unui parvenit. Numai că îi pune piedică un renghi de zile mari. Tocmai când îşi sărbătorea izbânda, cade guvernul. După un prim şoc, îşi revine şi, fără să se piardă cu firea, anunţă cu afectare înfiinţarea unui nou partid, „naţional-liberal-ţărănesc", al cărui preşedinte va fi.

E şi o lume imorală. Decebal întreţine o relaţie adulterină cu Nina, nevasta amicului său, Bébe Damian. Care, la rându-i, ar vrea să şi-o facă amantă pe Amélie, soţia amicului său, o femeie, însă, prea puţin dispusă la asemenea cedări. Ţine, din motive numai de ea ştiute, la Decebal şi, printr-o tactică dibace (îi trimite scrisori ca din partea unei necunoscute), izbuteşte să-l recâştige. Decebal – parcă altul decât în restul piesei – revine la sentimente mai bune. Coarda sentimentală a dramaturgului zbârnâie şi aici, schimbând registrul piesei, din farsă satirică în comedie sentimentală.

Comedia lirică, de un farmec uşor vetust, *Visul unei nopţi de iarnă* (premiera, în 1937, cu George Vraca şi Leny Caler; la Iaşi, cu Virginica Bălănescu; ecrani-

Scanned with OKEN Scanner

zată în 1946), relevă fondul de sentimentalitate al dramaturgului. Într-o noapte de Revelion, în casa romancierului Alexandru Manea pătrunde, sfioasă, o foarte tânără vânzătoare la un magazin de bijuterii. Maria Panait o cheamă, dar, cu o inocentă alintare, îşi spune Doruleţ. Avea de mult un simţământ aparte pentru arătosul scriitor la modă şi, forţând, dacă se poate spune, soarta, vine, în prag de An Nou, să-i aducă o bijuterie comandată mai de mult. Dincolo de asta, n-ar fi îndrăznit să viseze. Sau, mai ştii?...

În orice caz, minunea începe să se înfiripe. Indiferent la început, apoi un pic surprins, un pic amuzat, Alexandru Manea, pe măsură ce stă de vorbă cu fragila musafiră, o priveşte cu alţi ochi. Nu după multă vreme, cu ochii sufletului. Îi dă o anume turburare, lui, care îşi iroseşte viaţa în mondenităţi ce îl plictisesc, prospeţimea, curăţenia acestei făpturi deloc asemeni cocoanelor uşuratece pe care, în cercurile snoabe şi ipocrite unde se învârte, le cunoaşte (reprezentate, în piesă, prin uşuratica Elvira). Maria, care îl iubeşte adolescentin, aduce în existenţa lui o pală de puritate şi candoare şi această întâmplare, ţesută într-o noapte de iarnă, când afară ninge frumos şi se aud voci pure de colindători, îi trezeşte – doar e „revelionul"! – afecte ce păreau amorţite şi, mai ales, imboldul de a se îndrăgosti. Feeria aduce – chiar recurgând la calineriile idilei – o caldă fericire amândurora. Visul unei nopţi de iarnă continuă şi în lumina curată a dimineţii.

Scanned with OKEN Scanner

Scrieri:

Scrieri, vol. I-II, IV-V, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969-1990.

Repere bibliografice:

Constantinescu, Pompiliu, *Scrieri*, vol. II, ediţie îngrijită de Constanţa Constantinescu, prefaţă de Victor Felea, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p. *85-92*.

Isac, Carol, *Permanenţe în dramaturgie*, Iaşi, Editura Junimea, 1982, p. *87-160*.

Lovinescu, E., *Scrieri*, vol. VI, ediţie de Eugen Simion, Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. *355*-356.

Petrescu, Camil, *Opinii şi atitudini*, antologie şi prefaţă de Marin Bucur, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1962, p. *448-449*.

Scanned with OKEN Scanner

Mihail Sebastian

– *Un sentimental lucid*

Iosef Hechter, pe numele lui adevărat, s-a născut la 18 octombrie 1907, în Brăila. A urmat Facultatea de Drept din Bucureşti (absolvind în 1929), după care a plecat la Paris, pregătindu-se acolo pentru un doctorat (1930-1931). A debutat cu versuri. A mai scris proză (romanele *Femei, Oraşul cu salcâmi, De două mii de ani*, cu o celebră prefaţă, de atitudine antisemită, a lui Nae Ionescu, *Accidentul*). Polemica cu fostul lui profesor, pe care îl admira, Nae Ionescu, se regăseşte în *Cum am devenit huligan*. Ar mai fi de consemnat jurnalul *Fragmente dintr-un caiet găsit* şi *Jurnalul*, editat postum. A murit (29 mai, 1945, Bucureşti) într-un accident stupid-revoltător, fiind strivit de un camion condus de un şofer rus.

În critica dramatică, Mihail Sebastian descinde venind din critica literară şi îşi va păstra acest fel de a judeca şi în aprecierile asupra fenomenului teatral. Nu-şi preţuia aproape deloc confraţii, pe care îi acuza de incultură, nepricepere, ipocrizie (neavând „eleganţa elementară de a spune adevărul" – *Un succes teatral*). Comentariile lui lucide, severe, respiră multă franchețe, îmbrăţişând, întrucâtva surprinzător, o viziune care respinge modernismul, aflat în acei ani în ofensivă. Prefera piesele clasice şi, în orice caz, cerea teatrului sinceritate şi capacitate de a emoţiona: „O artă nu este niciodată mare, dacă ferestrele ei nu sunt direct deschise spre viaţă" (*Teatrul de idei*). Respingând salturile peste cal ale avangardismului, ca şi artificiozitatea pirandellismului, se arăta convins că „teatrul nu va putea fi salvat ca artă decât tot prin poezie şi gândire" (*Notă la o piesă de Charles Morgan*). Teatrul de care se simte atras este acela poetic (Giraudoux, Claudel).

Scanned with OKEN Scanner

Opţiunea lui, ca şi aceea a lui Camil Petrescu, e pentru text (teatrul, pentru el, înseamnă „literatură dramatică" – *Notă tot despre literatura dramatică*), Sebastian dezavuând exhibiţionismul unor regizori. În ce priveşte interpreţii, le cerea simplitate, naturaleţe, un joc de scenă lipsit de ostentaţie şi care să evite primejdia manierismului („Există în teatrul nostru gesturi tipice, lacrimi care se repetă, un anumit mod invariabil de ingenuitate, un anumit procedeu, mereu acelaşi, de a fi trist, sau exuberant, sau blazat; există pentru fiecare sentiment, pentru fiecare situaţie, un registru neschimbat de atitudini, de accente, de grimase" – *Caragiale cronicar dramatic*). Sigur că, pentru ca între sală şi scenă să fie o comunicare cât mai bună, e nevoie ca şi publicul să nu se cantoneze în gusturile lui precare[103]. Şi, mai ales, se cere promovată piesa originală, de o anumită factură: „Uităm cu prea mare uşurinţă că teatrul este, înainte de orice, spectacol, adică miraj, adică artificiu, adică joc. Obsesia realistă face numai prostii, în teatru ca şi în roman. Să nu ducem prea departe exigenţele «adevărului teatral». Teatrul e iluzie şi de asta e teatru" (*Ceva despre teatrul lui Giraudoux*). E, în aceste cuvinte, o profesiune de credinţă.

Un critic, Ion Vartic, îl numea pe Mihail Sebastian un „Cehov liric"[104]. Într-adevăr, teatrul acestuia este unul de atmosferă, străbătut de o undă de

---

[103] „Nu e vorba de puţina înţelegere a unor oameni. E pur şi simplu prostia îndărătnică, stupidă, închisă, refractară şi bonomă a publicului. E superior şi suficient. E sigur de el şi e prost crescut. Nu ştie când să aplaude, n-are vreodată bucuria de a fluiera. Nu îl emoţionează gândul. Nu îl insultă imbecilitatea. Nu îl zguduie decât grosolănia" (*Publicul*).

[104] *Mihail Sebastian sau „lenea de piatră" a fiinţei*, în *Modelul şi oglinda*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1982, p. 260.

Scanned with OKEN Scanner

lirism, muzicalitatea lui discretă[105] desfăşurându-se pe o claviatură de nuanţe în care tăcerile, şoapta, tonurile surdinizate îşi au vibraţia lor. Iar eroii, apăsaţi de traiul mereu acelaşi, năzuiesc spre altceva, spre un ideal poate mărunt, poate difuz, dar care pentru ei se transformă în miraj. Undeva, în depărtare, stăruie năluca fericirii spre care ei aspiră. Acolo pare a fi refugiul unde vor să evadeze din cotidianul cenuşiu. Sau, poate, să uite inconvenientele unui real la care nu se pot adapta[106].

E un „joc": „de-a uitarea", „de-a fericirea". E, metaforic vorbind, „jocul de-a vacanţa". Piesa care poartă acest titlu, *Jocul de-a vacanţa* (publicată în 1938; premiera în 1939, cu George Vraca în rolul principal masculin) e uvertura unei suite care privilegiază sentimentele, într-un spaţiu al reveriei. La pensiunea Weber, undeva în munţi, îşi fac vacanţa câteva personaje pe care întâmplarea le-a adunat împreună. E, mai întâi, Ştefan Valeriu. Un tânăr blazat, obosit, care nu pare deloc dispus să lege prietenie cu ceilalţi. Ba, mai mult, se comportă ciudat şi chiar jignitor. Nici măcar nu schiţează un salut, nu intră în vorbă, stă retras, lenevind în şezlongul pe care nu-l cedează nimănui. Vrea să uite tot ce i s-a întâmplat peste an în slujba lui obscură şi această uitare are pentru el mica aureolă a fericirii. Îşi urmăreşte planul cu îndărătnicie, încercând

---

[105] Radu Stanca: „teatru în pianissimo" – *Mihail Sebastian, Teatru*, în *Acvariu*, Cluj, Editura Dacia, 1971, p. *94*.

[106] Mircea Ghiţulescu face o observaţie surprinzătoare: „Mihail Sebastian a absorbit din epocă tendinţele transcendentale odată cu dezgustul faţă de profan, de contingent, de accesibil. Eroii săi au gusturi rarisime, citesc în stele sau în antichităţi, sunt oameni deosebiţi prin lipsa de simţ practic şi prin capacitatea de a visa. Ei se află, într-un fel sau altul, în contact cu sacrul" – *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Bucureşti, Editura Albatros, 2000, p. *121*.

Scanned with OKEN Scanner

să construiască o absolută izolare. Desființează telefonul, strică radioul, face în așa fel ca scrisorile și ziarele să nu mai ajungă aici. De ce ar păstra noțiunea timpului – ca să-i aducă aminte că vacanța se va sfârși și va reîncepe cadența monotonă a traiului de fiecare zi?

Iar ceilalți, cine sunt ei? Bogoiu, funcționar în minister. Pare cea mai banală dintre ființe. Flăcău bătrân, împotmolit în rutină. Dar ce resurse dospesc în mintea lui sufocată, de-a lungul unui an, de stereotipii! El se visează explorator. Vila din munți, în închipuirea-i aproape copilărească, e un vas cu care poate naviga peste mări și oceane. De altfel, și la serviciu, când șefii îi fac observații, el e cu mintea în altă parte, undeva, în „insulele Azore". Mai este și Jeff, adolescentul cu probleme la matematică. A rămas corigent și tare ar vrea să nu se mai gândească la asta. Maiorul, în fine, înnădește și el o solitudine protectoare, mergând, dar fără spor, la pescuit.

Și este, mai ales, Corina. Frumoasă probabil, deșteaptă, fără doar și poate, sensibilă la trăirile celorlalți. Misterioasă, ceea ce aprinde imaginația „pensionarilor" de vacanță și-i face să se îndrăgostească, mai mult sau mai puțin vădit. Nici nu era greu, la câtă frustrare zace în aceste inimi vulnerabile[107]. Și zborul în ireal se produce, orchestrat de spiritul subtil al Corinei. E adevărat că nu-i un zbor la mari înălțimi. Eroii țes o feerie pășunistă. Să nu se mai întoarcă în orașul unde iluziile mor, să încropească o fermă cu un pâlc de vite care să fie duse la păscut și mulse la ceas de seară.

---

[107] „Sebastian ne prezintă dramele *sensibilității* rănite, și nu ale conștiinței eroilor lui Camil Petrescu. Sub o intelectualizare incontestabilă, dar numai de atmosferă, reîntâlnim teatrul sentimental" – Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie*, vol. III, București, Editura Minerva, 1975, p. *99*.

Scanned with OKEN Scanner

Bărbaţii să vâneze mistreţi, iar femeia să îi aştepte cu lampa aprinsă, împletind, pentru iarnă, mănuşi de lână. Linişte, seninătate... Visul pare lesne de înfăptuit.

Dar nu... Corina nu se lasă înrobită de reverii. S-a îndrăgostit de Ştefan Valeriu (care şi el o iubeşte, aşa cum o iubesc şi Jeff, şi Bogoiu), însă nu vrea să dea curs afecţiunii ce se naşte. Poate că, frângând această relaţie, de urzeală diafană, doreşte să păstreze Visul ca pe un eter protector, ca pe o sursă de regenerare. Misterul nu trebuie risipit de proza realităţii: „Lasă-mă – îi spune ea lui Ştefan, într-un dialog aburit de tristeţe – să fiu necunoscuta care se rupe de lângă tine, pentru a se întoarce într-o viaţă de mister [...]. Şi tu, rămâi prinţul meu de Galles." O despărţire într-un fel ciudată, lăsând în urmă o dâră de regret, de persistentă melancolie. Teatrul de cameră al lui Mihail Sebastian are un sunet minor, dar, oricum, un sunet pur.

Piesa *Steaua fără nume* a avut premiera în 1944. Din cauza legiuirilor rasiste (evreii nu aveau drept de semnătură), pe afiş a fost atribuită unui autor fictiv, Victor Mincu. În rolul principal, Radu Beligan, care va face o creaţie şi în adaptarea radiofonică[108]. Întâmplarea, nu neapărat ieşită din comun, dar luând proporţii de miracol, se petrece într-un târguşor amărât, departe de freamătul marilor oraşe. Străzi nepavate, praf (sau noroaie, dacă plouă), lumină electrică încă nu. Roşi de plictis, obtuzi, poate şi înrăiţi, oamenii se ţin de bârfe, se spionează cu o curiozitate avidă şi indecentă, ducându-şi zilele într-un automatism care îi despersonalizează şi câteodată îi face caraghioşi. Ispas, de pildă, pare să-şi fi pierdut identitatea. El e „regulamentul", aşa cum Pascu

[108] Au mai existat un film, în 1967, în regia lui Henri Colpi, cu Claude Rich şi Marina Vlady, şi, de asemenea, o ecranizare sovietică.

Scanned with OKEN Scanner

e „magazin central". Dramaturgul îşi dozează cu măsură notele de umor. Târgul are şi o gară, la care rar opreşte câte un tren, şi niciodată acceleratul de Sinaia, care le fascinează pe elevele ce tânjesc după viaţa care se desfăşoară, în lux şi desfătare, sub „alte zări". Este o imagine care, în pofida străşniciei cu care sunt urmărite de agitata, agresiva, vigilenta domnişoară Cucu, le atrage irezistibil. E şi firesc. Pentru cei care păstrează detenta spre reverie – cuvintele sunt ale profesorului Marin Miroiu – „gara este marea. Este portul, necunoscutul, depărtarea..." „Este dorul de a pleca, de a fugi..." „În altă parte, în altă lume". La Moscova, la Moscova, cum râvnesc, fără puterea de a se smulge din pânza de păianjen a inerţiei, cele trei surori ale lui Cehov.

Într-o seară, totuşi, ceva survine în acest colţ uitat de lume. Acceleratul cu geamuri luminate opreşte în gara prăpădită şi din el e coborâtă o femeie care parcă descinde dintr-o ficţiune. Blondă, înveşmântată în alb, eterică şi ispititoare. Nu avea bilet şi conducătorul a trebuit s-o dea jos la prima staţie. Noaptea se apropie şi necunoscuta, cochetând în treacăt cu gândul sinuciderii, riscă să petreacă ore nesfârşite pe peronul ostil. Spre norocul ei, în gară se află şi Miroiu, care aşteaptă nerăbdător să-i fie adus de la Bucureşti un catalog astronomic. Sfios, mirându-se singur de îndrăzneala lui, îi oferă străinei ospitalitate. După o mică ezitare, ea acceptă şi astfel începe, pentru amândoi, o neverosimilă noapte.

Mai întâi, şocul. Căsuţa profesorului o descumpăneşte şi o amuză pe pasagera clandestină. O cameră strâmtă, înţesată de cărţi, în loc de duş, o stropitoare, fântâna din curte promiţând, sub ochii vecinilor, o baie împrospătătoare, fără pudori. Femeia e intrigată, dar, neavând încotro, rămâne. Când să plece la un prieten – Udrea, alt visător, care a compus o simfonie, dar nu o poate executa fiindcă nu are bani să cumpere un „corn

Scanned with OKEN Scanner

englez“ – ca să doarmă acolo, o replică a musafirei îl reține pe Miroiu. O invită la fereastră și, sub firmamentul care și-a început pâlpâirea, se transfigurează. Un elan neobișnuit îl însuflețește, și Mona – căci așa o cheamă pe cea pe care prinde a o inița în tainele cerului – vede uimită cum tânărul inhibat, modest, cu acea amprentă pe care o imprimă ratarea devine altcineva. Un lunatec, un halucinat al unei utopii pe care o întrezărește în infinitul interplanetar. Cu o febrilitate ce îl face seducător, el vorbește despre steaua pe care, prin calcule minuțioase, a descoperit-o, o stea care strălucește undeva, lângă constelația Alcor.

E o poezie a evadării în alte lumi, în monologul lui Miroiu și Mona, uitând de unde vine, se simte tulburată: „... sunt seri când tot cerul foșnește de viață... când pe ultima stea, dacă asculți bine, auzi cum freamătă păduri și oceane – fantastice păduri și fantastice oceane – seri în care tot cerul e plin de semne și de chemări ca și cum de pe o planetă pe alta, de pe o stea pe alta, ființe care nu s-au văzut niciodată se caută, se presimt, se cheamă...“ Steaua, încă fără nume, pe care pasionatul astronom a descoperit-o nu va putea fi zărită vreodată: „Pentru că stelele nu se abat niciodată din drumul lor.“

Dar va purta un nume – Mona, ca al frumoasei care, cucerită, îi stă alături. Mona cea vie, care nu știa până acum unde poate fi zărită Ursa Mare și privea cerul ca să vadă dacă plouă, îi dăruiește romanticului culegător de stele o noapte de iubire. Iar dimineața, o bate gândul să se statornicească aici, în peisajul frust, căsătorindu-se cu bărbatul plin de calități sufletești pe care l-a întâlnit. Oare Mona se va abate din drumul ei?

Sunt, în viață, traiectorii care nu pot fi schimbate. Alertat de dispariția Monei, amantul ei, Grig, un elegant și realist om de lume, o caută până ce, cu stupoare, o găsește în căscioara lui Miroiu. În dialogul

Scanned with OKEN Scanner

care are loc, cocheta se dezmeticeşte, chiar dacă încercată de păreri de rău. Nu se va putea obişnui cu monotonia acestui târg colbăit vara şi troienit iarna, cu incomodităţile de aici, cu oamenii care sunt cum sunt. Ea e obişnuită cu desfătul din hoteluri şi din marile cazinouri, deprinsă să poarte bijuterii şi veşminte scumpe. Un „animal de lux", făcut „din puţin parfum, din multă lene şi oarecare fantezie". Vrea cumva să semene, cu timpul, cu caricaturala domnişoară Cucu, care şi ea poate arăta altfel în tinereţea ei? Într-un neaşteptat moment confesiv, chiar spaima elevelor, regăsindu-şi palpitul de altcândva, o sfătuieşte să plece.

E o scenă de o tristeţe reţinută, amestec de amărăciune şi resemnare. Mona se întoarce la viaţa ei plină cu de toate – în afară de orizont! –, iar Miroiu, înăbuşindu-şi întristarea, se va dărui ca şi până acum, noapte de noapte, contemplării bolţii cereşti, spaţiu unde nimeni şi nimic nu-l poate împiedica să evadeze.

Şi Alexandru Andronic, profesorul de istorie antică din *Ultima oră* (premiera, în 1946), face parte din această familie de spirite. A celor timizi, retractili, distraţi, pentru că sunt absorbiţi într-o lume a lor, dezarmaţi în faţa vieţii. Alexandru Andronic se transpune, la orele de curs sau în liniştea camerei lui de lucru, în epoca lui Alexandru cel Mare. Evadările lui într-acolo se produc.

Cine ar fi crezut că un asemenea tip, naiv şi neîndemânatic, va fi luat de un potent om de afaceri, uns cu toate alifiile, drept un şantajist primejdios? Şi totuşi, aşa se întâmplă... Totul pleacă de la nişte greşeli de tipar dintr-un articol de specialitate al lui Andronic, care, cine ştie cum, apare în paginile ziarului de scandal „Deşteptarea". În loc de „Prophtasis", de exemplu, se tipăreşte „Protar" ş.a.m.d. N-ar fi nimic, dacă „Protar" n-ar desemna o afacere cu cereale, încă secretă, plănuită

Scanned with OKEN Scanner

de Bucşan. Simţindu-se vizat, marele magnat contraatacă. Încearcă să-l intimideze pe Andronic şi, fiindcă acesta, parcă picat din lună, nu reacţionează, plusează, căutând să-i cumpere tăcerea. Ba, mai mult, cumpără tipografia unde se tipăreşte ziarul în care a apărut textul care l-a pus pe jar. Ziarul e o sursă de pericol şi trebuie anihilat.

Aici e farsa, pe care ‚joacă' *Ultima oră*. În această încurcătură, care produce nemaipomenite efecte. Puternicul industriaş, cu simţurile ascuţite ca de animal de pradă, inteligent fără îndoială şi versat, omul care are la cheremul lui miniştri şi directori de gazete, poate cădea în ridicol, lăsându-se păcălit în aşa hal. De fapt, se păcăleşte singur, plătind din gros şi făcând, fără să vrea, o faptă bună.

E drept că la „îmbrobodirea" marelui rechin al afacerilor dubioase participă activ şi Magda Minu. Nu seamănă cu eroinele de până acum ale dramaturgului. Energică, întreprinzătoare, cu simţ practic, fata, studenta lui Andronic, îşi are şi ea exaltările ei, care o teleportează în epoci îndepărtate. ‚Nebunia' care a cuprins-o este că s-a îndrăgostit de Alexandru cel Mare, conducătorul de oşti chipeş, viteaz, de o tinereţe triumfătoare. E, poate, idealul de bărbat pe care şi-l doreşte, la care visează, ca să folosim ‚cheia' compoziţiilor dramatice ale lui Sebastian.

Şi totuşi, Magda Minu are o slăbiciune şi pentru Alexandru Andronic. Pentru „Alexandru cel Mic". Şi-a dat seama, la prelegerile lui, că în el vibrează un suflet care merită afecţiune: „Vorbeai despre plecarea lui Alexandru în Asia. Păreai plictisit, absent. Şi deodată – nu ştiu cum s-a întâmplat – ai tresărit. Ai ridicat mâna cu un gest ca un fulger – un gest care deschidea porţile Asiei, porţile visului. Glasul îţi vibra. În ochi aveai o mare lumină... Simţeam că te iubesc." Îl vede neaju-

Scanned with OKEN Scanner

torat, şi vrea să-l protejeze. Îl simte pur, şi se angajează într-o luptă cu cei impuri, recurgând şi la minciună, la trişerie. Ea îi întăreşte lui Bucşan convingerea că Andronic e un şantajist, şi încă unul dintre cei rafinaţi, daţi naibii, un adversar de care trebuie să te temi. Căzut pe gânduri, Bucşan se sperie încă mai mult. Cum ideile nu-i lipsesc, le propune celor doi o soluţie care i-ar putea mulţumi – va finanţa o expediţie ştiinţifică în Asia, în care profesorul va putea să meargă pe urmele lui Alexandru cel Mare. E visul dintotdeauna al lui Andronic, vis, care, iată, se împlineşte.

Piesa are o anume expresivitate şi în plan satiric. Cu o peniţă incisivă este încondeiat atât mediul viciat al oamenilor de afaceri, cât şi acela al presei, o presă pentru care adevărurile sunt stingheritoare, iubitoare de scandal (ca şi astăzi!) şi lesne coruptibilă. Experienţa de gazetar a lui Sebastian se simte în felul cum evocă atmosfera dintr-o redacţie.

Cu *Insula* (publicată în 1944; premiera, în 1947), piesă neterminată din cauza morţii autorului (actul al treilea a fost scris de actorul Mircea Şeptilici), Mihail Sebastian revine la diapazonul primelor sale comedii lirice. Pretextul e oarecum forţat. Undeva, într-o ţară de pe continentul latino-american, trei oameni pe care nimic nu-i apropie sunt nevoiţi să rămână pe loc din cauza unor grave tulburări ce au blocat orice posibilitate de plecare. Bancherul, fotbalistul de talie internaţională Bobby II şi pictoriţa Nadia se adăpostesc într-o mansardă veche, trăind din vânzarea ultimelor lucruşoare şi prestând, pe unde apucă, servicii din care abia dacă pot să încropească o masă din când în când. Când Manuel, bogătaşul, aduce nişte cartofi, mai că tustrei simt, chiar înainte de a-i fierbe, gustul fericirii. Altfel, îndură foamea, suportă, cum n-ar fi crezut, umilinţa situaţiei în care se află, ceea ce îi face să se

Scanned with OKEN Scanner

simtă solidari, în izolarea lor parcă fără speranţă. Se regăsesc pe ei înşişi, în ce au mai profund uman.

Ca să mai uite, se ameţesc cu aspirină, bulina albă procurându-le stări de euforie, în care, privind ţintă în zarea visului, văd, ca un liman salvator, o insulă „cu multă lumină, cu mult albastru, cu mult cer." S-ar abandona acestor amăgiri, renunţând să lupte, dacă Nadia, femeie voluntară, energică, din speţa Magdei Minu, nu le-ar insufla, cu forţă de convingere, acea încredere care pe cei doi e pe cale să-i părăsească. Pledoaria ei înaripată, cu patetismul ei retoric, emană o nestăvilită dorinţă de a trăi. În restriştea oricărei insule te-ar arunca viaţa, nu trebuie să te laşi doborât. Dacă trebuie, poate şi să implore, să cerşească, să fure: „Eu întind mâna dacă e nevoie. Fur dacă e nevoie. Cer, implor, caut, urlu. Viaţa asta n-o dau din mână – că alta nu ştiu bine dacă mai găsesc. Veniţi cu mine. Eu n-am scrupule şi orgolii... Mergem oriunde. Mergem în cârciuma lui Lopez şi vom cânta acolo. Vom cânta aşa de tare că o să ne audă şi surzii şi o să ne dea o bucată de pâine... fiindcă eu vreau să trăiesc. Fiindcă nu vreau ca soarele, mâine dimineaţă, să răsară fără noi".

Din nefericire, acest imn închinat vieţii nu-l va ocroti pe Mihail Sebastian de accidentul cumplit care-i curmă zilele. Catifelata, plina de farmec „mică muzică de noapte" a teatrului său[109] se încheie brusc, în lumina crudă a unei amieze nefericite.

---

[109] „Sugestia muzicală nu lipseşte, spuneam, chiar şi prin referinţe directe, incluse în intriga piesei, şi ascultând acordurile mozartiene se stabileşte tonalitatea piesei: *joc şi evadare*, încercare de a obţine o fericire, chiar una de scurtă durată" – Ion Vlad, *„Jocul" dramatic al lui Mihail Sebastian*, în *Convergenţe*, Cluj, Editura Dacia, 1972, p. 258.

Scanned with OKEN Scanner

Scrieri:

Opere alese, vol. I (*Teatru. Cronici dramatice*), ediţie îngrijită şi prefaţată de V. Mîndra, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1962.

Întâlniri cu teatrul, studiu introductiv şi antologie de Cornelia Ştefănescu, Bucureşti, Editura Minerva, 1969.

Repere bibliografice:

Elvin, B., *Teatrul lui Mihail Sebastian*, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1955.

Grăsoiu, Dorina, *Mihail Sebastian sau ironia unui destin*, Bucureşti, Editura Minerva, 1986.

Mihail Sebastian interpretat de ..., antologie, prefaţă, tabel cronologic şi bibliografie de Anatol Ghermanschi, Bucureşti, Editura Eminescu, 1981.

Ştefănescu, Cornelia, *Mihail Sebastian*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1968.

Tomuş, Mircea, *Carnet critic*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, p. 1969, *286-299*.

Vartic, Ion, *Modelul şi oglinda*, Bucureşti, Cartea Românească, 1982, p. *257-265*.

Scanned with OKEN Scanner

Aurel Baranga
– *Între satiră şi vodevil*

Ucenic smerit al lui Caragiale, după cum s-ar vrea, Aurel Baranga e, în fond, un autor de iscusite vodeviluri. Este, în construcţia pieselor acestui autor ce a făcut din meşteşugul său o artă, o netulburată, ca-n poveşti, simplitate. Împărţirea eroilor e în buni şi răi. Pe de o parte, acele creaturi ticăloşite care întruchipează, în şarlataniile lor, metehne, vicii care încă n-au dispărut. Şleahta de birocraţi din *Mielul turbat*, escrocii de la „spaţiul locativ" (*Adam şi Eva*), impostorii agresivi (*Sfântul Mitică Blajinu*) şi alţii încă, specii de paraziţi, carierişti, incapabili şi slugarnici, făţarnici, laşi şi oportunişti. Apariţii scandaloase care – precum acei monştri din *Interesul general* – nu şovăie să recurgă la crimă. Păcătoşii îşi văd mereu dejucate intenţiile de către un neprihănit erou pozitiv, ieşit din mantaua strămoşului Spiridon Biserică, „mielul turbat". Astfel sunt Adam (*Adam şi Eva*), cu vocaţia lui samariteană de a-şi ajuta semenul în suferinţă, apoi Sfântul Mitică Blajinul, în fine, Bocioacă (*Interesul general*) [110], victimă a unei conjuraţii infame, sacrificat de comediograf pentru că, de bună seamă, eroul pozitiv nu poate învinge totdeauna. Sunt îndeobşte oameni mărunţi, modeşti, cam neajutoraţi, dar candizi, puri, păstrându-şi cu îndărătnicie credinţa în triumful adevărului. Şi sunt, câteodată, visători, în spiritul comediei sentimentale a

[110] Alte titluri: *Arcul de triumf (Simfonia patetică), Reţeta fericirii, Siciliana, Opinia publică, Travesti, Fii cuminte, Cristofor!, Viaţa unei femei.*

Scanned with OKEN Scanner

lui Mihail Sebastian. Doar Chitlaru, fantezist, plin de neastâmpăr, e din altă fibră. În războiala lui pieptişă cu incompetenţa, necinstea şi conformismul, el nu mai este un izolat, ci îşi ia în sprijin „opinia publică", martor şi suport al acţiunilor sale.

Comediile lui Baranga se desfac într-un evantai de varietăţi, de la comedia satirică, farsa lirică, comedia burlescă, comedia tragică, farsa atroce, farsa satirică până la vodevil. Nici un mijloc nu e desconsiderat dacă asigură succesul. Abundă qui-pro-quo-urile, loviturile de teatru, efecte din teatrul de bulevard, manevrate cu dexteritate. E mult solicitat comicul verbal – de la nostime aforisme şi paradoxuri la calambururi mai îndoielnice, pentru uzul galeriei. Se observă o recurenţă a schemei. Dramaturgul exploatează câte un „trouvaille"până la epuizare. De pildă, trucul cu ancheta care, deşi fictivă, bagă în toate spaimele pe cei ce se ştiu cu musca pe căciulă. Apoi, şiretlicul cu schimbarea şefului cel mare (ministru, director), în funcţie de care şefii mai mărunţi, ca nişte cameleoni sperioşi, îşi schimbă purtarea şi umoarea de la un moment la altul. În fine, eterna confuzie al cărei beneficiar, uneori şi ticluitor, este personajul pozitiv, fie că-l cheamă Mitică Blajinu (care se dă drept spion, şi e crezut!), fie Adam, socotit – la fel ca, în *Ultima oră* a lui M. Sebastian, profesorul Alexandru Andronic de către marele „rechin" Grigore Bucşan – un bandit periculos ce deţine firele combinaţiilor oneroase ale unor funcţionari incorecţi. În pofida unor aparenţe, inventivitatea nu este prima virtute a comediografului.

În cronicile vremii se vorbea despre dimensiunea politică a teatrului lui Aurel Baranga. Numai că îndrăznelile, chiar emise cu dicţie dezinvoltă, sunt mai mult de formă. E, ca să spunem aşa, o cutezanţă plină de precauţii. Totuşi, nu-i lipseşte autorului acuitatea unor

Scanned with OKEN Scanner

sarcasme, exercitate – încă una din lecţiile lui Caragiale! – asupra unor şabloane ce înlănţuie gândirea. Sau, tot aşa, aluziile caustice la adresa unei optici neghioabe, de un dogmatism absurd dacă nu sinistru, asupra procesului de creaţie. Numai că scriitorul, atunci când le aşternea pe hârtie, ştia că nu riscă mare lucru.

– *Teatru*, vol. I-II, Bucureşti, Editura Eminescu, 1978 (seria *Teatru comentat*).

– *Teatru*, cuvânt înainte de Traian Şelmaru şi un Portret al dramaturgului de Valeriu Râpeanu, Bucureşti, Editura Eminescu, 1989.

Horia Lovinescu

– *Jocul vieţii şi al morţii*

Primele piese ale lui Horia Lovinescu năzuiau să fixeze, între şarjă şi un psihologism stăruitor, o epocă de dramatice prefaceri. O epocă de răspântie, când conştiinţele sunt nevoite să se delimiteze. De o parte, o lume crepusculară, în degringoladă, care încearcă, spasmodic, să supravieţuiască, dispărând însă în cele din urmă în negurile istoriei, precum acele „umbre" din *Citadela sfărâmată*. De altă parte, cei pentru care viitorul există, aceia care au întrezărit *lumina* – laitmotiv caduc al dramaturgiei lovinesciene –, regăsindu-se, regenerându-se prin suferinţă şi putere de a nădăjdui. Miezul tragic, aşadar, în *Citadela sfărâmată, Surorile Boga,* în *Hanul de la răscruce, Febre* sau *Ultimul anotimp*[111], este cuprins în opţiune: unii se adaptează, îşi găsesc un drum, alţii însă nu rezistă, se rătăcesc şi, inexorabil, vor pieri.

[111] Alte titluri: *Petru Rareş, Paradisul, Patima fără sfârşit.*

Scanned with OKEN Scanner

O atmosferă mohorâtă, încărcată, aproape sufocantă s-a împânzit în „citadela" prea onorabilei familii Dragomirescu. Îngrijorarea, dezorientarea, panica agită tot mai mult mica şi pestriţa societate. Ţinta nu pare să fie alta decât „evadarea". Pentru alţii, cum este tânărul Petru, alte căi şi alte rătăciri. Alături de realitate se prelinge, fantomatic, un însingurat, Matei Dragomirescu. Refugiul său, spre care se lasă ademenit hipnotic, ar fi un empireu al ideilor pure, „dincolo de bine şi de rău". Un hău înfricoşat se cască îndărătul amăgitoarelor miraje ţesute de acest „om de prisos". Suflet contorsionat şi cu înclinaţia morbidă de a-şi sancţiona eşecul, Matei se strecoară printre ceilalţi, crispat, amar, ca un „strigoi" (trimitere la Ibsen). Damnaţiunea lui Matei exprimă o tragică neputinţă de a se adapta. El se va sinucide – între chemarea vieţii şi a morţii nu viaţa a învins. A fost numai un act de laşitate?...

Pentru Profesorul din *Hanul de la răscruce*, sinuciderea înseamnă o consfinţire a suveranităţii omului asupra propriului destin. Existenţa fiind absurdă, ea poate fi negată printr-un simplu gest. Dar speculaţia, de resort existenţialist, se infirmă curând, atunci când, în urma unei explozii catastrofale (piesa, cariată de schematism conflictual şi tipologic, denunţă primejdiile generate de isteria războinică), sfârşitul celor adăpostiţi în hanul de la răscruce apare iminent. În puţinele ceasuri, ceasuri de groază, care au mai rămas până ce totul va fi înghiţit de ape, mulţi din cei reuniţi acolo prin hazard îşi trădează adevărata fire. Unii se dovedesc nepăsători şi cinici, alţii se zvârcolesc în încrâncenări dezgustătoare. Tocmai acum, când spaima cuprinde totul, profesorul redescoperă dragostea, având, de fapt, revelaţia vieţii, a vieţii printre semeni. Măsura unei existenţe libere nu sinuciderea o poate da, ci demnitatea lucidă a acceptării inevitabilului, dar şi solidarizarea fără preget în faţa

Scanned with OKEN Scanner

unui accident dezastruos ce poate periclita o colectivitate vulnerabilă.

O nouă perioadă în scrisul cerebralului dramaturg inaugurează piesa *Moartea unui artist*. Dialogul dintre a fi şi a nu fi se desprinde din chinga determinării sociale. E o înfrigurată încercare de a se elibera pe sine de ideea torturantă a morţii, ca soroc de neînlăturat. Un exorcism pe care îl săvârşeşte un *dublu* al autorului, sculptorul Manole Crudu. Aproape de pragul senectuţii, grav bolnav, bărbatul puternic şi aureolat de glorie se vede cotropit de singurătate, apăsat de nelinişti şi incertitudini. Arta lui imperturbabil optimistă, creaţie maiestuoasă închinată omului, îi apare dintr-o dată inutilă în confruntarea cu neantul. Să fie moartea atotbiruitoare?... După patetice solilocvii, în care îşi face loc şi melodrama, Manole se îmbogăţeşte cu o nouă înţelegere a existenţei – nuntire a răului cu binele, a beznei cu lumina. El îşi recapătă stăpânirea de sine şi mândria, mântuindu-se de umilitoarea spaimă prin gestul creator. Şi trece în nefiinţă aproape împăcat, într-o linişte ireală de baladă. Dar „într-un cutremurător crescendo" bătrâna Domnica psalmodiază versuri din *Miorița*, cu presentimentul lor răscolitor.

O parabolă despre moarte şi viaţă, dar mai ales despre fericire este piesa, cu unduiri de melopee, *Şi eu am fost în Arcadia*. E povestea de un tragism voalat a unui bărbat care, sedus de strălucirea clară a raţiunii (eroul, atins de o maladie neiertătoare, este matematician), are abia în preajma sfârşitului sensul vieţii reale: „Important e să nu mori înainte de a descoperi cât de frumoasă e viaţa". Este în spusele lui Hans Cojocaru un ton iniţiatic, de stranie ceremonie, înfiorarea marii treceri sublimându-se în poezie. O baladă a morţii, „cu stele făclii şi cu munţi în odăjdii".

Scanned with OKEN Scanner

Din stirpea idealistă a lui Hans este şi Abel, lunatecul, din *Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă*. Sub un cer de plumb, un spaţiu închis, mărginit de colinele de cenuşă care, lent dar implacabil, tind să acopere şi această ultimă oază a vieţii. Dezastrul planetar, pricinuit de nesăbuinţa pământenilor, stă să mistuie totul. Jocul vieţii pare că se apropie de sfârşit. Cu surâsul lui enigmatic, Abel caută în zare un „mântuit azur", o realitate alta, aceea de *dincolo* de prag, în care răul şi binele să se fi contopit într-o desăvârşită armonie. În reveria lui metafizică, seraficul, în care sevele vieţii au prins să amorţească, neagă de fapt voinţa de a trăi. Nu-i seamănă deloc primitivului Cain, ucigaşul damnat, clocotind de vitalitate, ca şi de furii destructive. Nu are nimic de-a face, în violenţa firii lui, cu idealismul sterp şi neomenesc al celuilalt. Prin Cain, iar nu prin Abel, Ana primeşte sămânţa vieţii, ea va fi matca în care se va zămisli o fiinţă nouă menită să asigure izbăvirea. E aici o purificare – şi o geneză, prin care ciclul se reia. Sfârşitul e un început de lume. Femeia e principiul prin care existenţa ar putea să continue. „Jocul vieţii" poate că va izbuti să îngrădească „deşertul de cenuşă", adică „jocul morţii".

În *Omul care şi-a pierdut omenia*, „mister modern", Manole, un genial constructor, se străduieşte să înalţe spre tării un turn semeţ, cum n-a mai fost. Dar, ca şi în legendă, bolta se prăbuşeşte iar şi iar. Căci – şi aici subzistă înţelesurile politice ale dramei – nu se poate zidi într-o idee, oricât de măreaţă, dacă se neglijează temelia, adică omul. Blestemat de oameni pentru neomenia lui, Manole, cu inima pustie, va străbate un lung, infernal periplu, până ce va afla ieşirea din teribilul impas în „logodna" cu lucrurile simple ale vieţii şi pământului. Jocul vieţii şi al morţii se încheie, apoteotic, cu o biruinţă a vieţii, sub semnul omeniei. „Omul care şi-a pierdut omenia" o va redobândi prin

Scanned with OKEN Scanner

supremul altruism al jertfei de sine, regăsind astfel calea regală a propriului destin.

– *Şi eu am fost în Arcadia*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1971.

– *Teatru*, vol. I-II, Bucureşti, Editura Eminescu, 1978 (seria *Teatru comentat*).

Teodor Mazilu

– Tandreţea mizantropiei

O lume stranie, grotescă şi tragică totodată, se agită în piesele lui Teodor Mazilu. E un tărâm al „sufletelor moarte". Personajele, în care omenescul mai pâlpâie abia, dacă nu s-a stins pentru totdeauna, sunt poate apariţii ilare, stârnind râsul. Dar e un râs crispat, curentat de un fior de teamă. Căci sentimentul pe care „eroii" îl inspiră e foarte adesea unul de teroare. Sub o înfăţişare normală încolţeşte, şi creşte spornic, monstruozitatea.

E un (micro)univers în care valorile sunt răsturnate, sub pecetea ticăloşiei. O ticăloşie care nici nu mai trebuie mascată – şi, în adevăr, aceste creaturi amorale o corcolesc, o alintă („biata mea ticăloşie"), o păzesc întocmai ca pe o avuţie. E, aşa-zicând, un titlu de mândrie. Abjecţia e dezmierdată cu o sordidă tandreţe. În nemernicia lor, antieroii lui Mazilu tânjesc chiar după un soi de perfecţiune. („Singura mea durere e că ticăloşia mea nu-i întreagă, numai o ticăloşie întreagă îţi aduce liniştea" – *O sărbătoare princiară*)[112]. Orice licăr de conştiinţă ar fi desigur, jenant, stingheritor.

---

[112] Alte titluri: *Proştii sub clar de lună, Pălăria de pe noptieră, Aceşti nebuni făţarnici, Frumos e în septembrie la Veneţia.*

Scanned with OKEN Scanner

Sentimentele (drojdia lor, de fapt)sunt expuse ca o marfă la tarabă, în vederea unui negoţ cât mai profitabil. Cu o viaţă lăuntrică sublim de pauperă, această faună prosperă totuşi, ghiftuindu-se când are prilejul şi din „avutul" celuilalt: „Vreau să trăiesc din ticăloşia ta, cum ai trăit şi tu din ticăloşia mea" (*Inundaţia*). Astfel nici n-ar putea subzista: „Dacă nu sunt ipocrit, înseamnă că nu exist": E datul acestor „nebuni făţarnici". Nebuni, fiindcă s-au înstrăinat de realitate şi de propria lor identitate (de aceea şi făţarnici), pierzându-se într-un hăţiş de unde nu mai există întoarcere.

Nimeni nu poate părăsi o atare lume fără orizont, „lume de idioţi şi de morţi". De aici provine şi sentimentul de teroare. Moartea s-a furişat în toate cotloanele şi stă la pândă, gata să lovească. Metaforic, aproape că ea este stăpână. Dacă, de pildă, Gherman, (*Somnoroasa aventură*) se chinuie să surâdă, surâsul lui e un rictus sinistru. Căci sub masca schimonosită nu se întrevede decât stafia unui om. Ochii nu sunt „ferestre ale sufletului", ci nişte orificii prin care se holbează vidul interior.

În *Mobilă şi durere*, piesă care încheie, prematur, dramaturgia lui Teodor Mazilu, farsa – al cărei mecanism o apropie de teatrul absurdului – îşi redistribuie accentele. Strechea care stârneşte din confortul păcătoşeniei ei „proştii sub clar de lună" este acum o devorantă poftă de bunăstare, un delirant spirit de acumulare, o subită nevoie de ighemonicon. Ignominia îşi caută un blazon... Trezite din amorţeala lor larvară, aceste „suflete de gheaţă" sunt îmboldite, ca şi cimotiile lor de prin alte piese ale lui Mazilu, de o insalubră aspiraţie spre „desăvârşire", ascultă chemarea unui absolut, aproape alegoric, al imoralităţii. Ticăloşia, orişicât, se lustruieşte...

Scanned with OKEN Scanner

Şi apoi, nici foloasele „corectitudinii", ale „sensibilităţii", ale „suferinţei", exploatate cum se cuvine, nu sunt de lepădat. Sunt premise, poate că sinistre, ale ascensiunii sociale. Ingeniozitatea la care indivizii, tot escroci şi tot poltroni, recurg e ca „suferinţa" – la fel ca adulterul, la fel ca şi trădarea – să pară cât mai „distinsă", „sensibilitatea" – bineînţeles, „poetică", „martiriul", înduioşător. Câtă infamie, atâta „poezie", câtă necinste, atâta „durere". Peste acest prag al pervertirii mai că nu se poate trece. Dar, cine ştie...

– *Frumos e în septembrie la Veneţia*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1973.

– *Teatru*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1974.

Dumitru Solomon

– Etic şi politic în teatrul filosofic

Cu sau fără mărturia lui Dumitru Solomon, trilogia sa ateniană e împânzită de filosofie. În cadenţa unei gândiri străvechi, pulsează o meditaţie asupra raporturilor esenţiale ale omului cu societatea, cu viaţa, cu propriul destin. *Socrate, Platon, Diogene* sunt aşadar parabole – drame ale spiritului uman supus unor experienţe ce nu-s deloc irepetabile[113].

... Cu o augustă seninătate îşi aşteaptă sfârşitul Socrate, fermecând pe cei ce îl asistă, şi vrăjiţi şi îndureraţi, cu viziuni ale preumblării sufletului pe celălalt tărâm, acolo unde, curăţat de tină, va să-şi aştepte reîntruparea (*Socrate*). Cufundat în contemplarea lumii lui de umbre,

---

[113] Alte titluri: *Arma secretă a lui Arhimede, Noţiunea de fericire, Elogiul nebuniei.*

Scanned with OKEN Scanner

Platon e încercat de nostalgia unui absolut în care ideea, desfăcută de materie precum sufletul de trup, s-ar fi îngemănând cu divinitatea (*Platon*). În fine, vagabondul, extravagantul Diogene, mai mult iubit decât detestat de atenieni, caută cu lampa în plină zi un Om. Locatar nu doar al unui butoi, celebrul butoi din Metroon, el se izolează de oameni, devenind un captiv al ideii de libertate absolută (*Diogene câinele*).

Amestecat printre meşteşugari, negustori sau poetaştri, cugetătorul nu se poate sustrage rânduielilor vremii. Dar le poate pune sub semnul îndoielii, ca Socrate, poate încerca să le reformeze, ca Platon, când nu îşi bate joc de-a dreptul de orice norme, precum cinicul Diogene. Un filosof devine primejdios pentru regimurile abuzive. Socrate, care iscodeşte minţile întru aflarea adevărului, care trezeşte, deci, conştiinţele din „somn", e incomod, şi trebuie să dispară. El este *primul* gânditor osândit la moarte. Un început al unor tragice istorii care, în răstimpuri, s-au perpetuat.

Altfel decât în legenda binecunoscută, Socrate, în piesă, nu trece în nefiinţă ca un înţelept. Acest basm frumos al sfârşitului său nu l-a sedus pe dramaturg. Dimpotrivă, în urma unui agitat colocviu lăuntric el descoperă în ultima clipă, cu un cutremur, că „moartea asta nu duce niciunde". Se înspăimântă, se revoltă... Şi înţelege că, în propovăduirile lui, s-a amăgit. Spaima de neant n-o poate alunga nici o filosofie.

Neaşteptat, divinul Platon descinde din sfera lui de transcendenţe pentru a intra în lumea înveninată a politicii, nutrind ambiţii de reformator. Din Republica lui ideală, poeţii au să fie izgoniţi. Sub învinuirea că poezia minte – imitaţie a imitaţiei, ea abate cugetul de la contemplarea esenţelor, a adevărului. Lipsit de simţul realităţii, olimpianul Platon, stăpân peste un regat de himere, ar vrea ca raţiunea să se înfrăţească cu puterea.

Scanned with OKEN Scanner

Prin urmare, sau filosofii să devină conducători, sau aceştia să prindă dragoste de înţelepciune. Viaţa, însă, cu descurajantă consecvenţă, are grijă să-l dezmintă pe marele visător, care se retrage în ţinuturile închipuirii lui, cu un surâs de suverană resemnare. Istoria îşi urmează cursul, nedornică de filosofie...

Un hirsut, trândav şi obscen, dar fascinant în felul lui, este Diogene, acest „Socrate nebun", cum i-a spus Platon. El sfidează, scăpărător de inteligenţă sau numai grosolan, rânduiala socială din care caută să se refugieze. Se întoarce, într-un fel, la natură, contestând convenţiile obşteşti. Dar vine ziua când el îşi înţelege falimentul; căci nu există libertate în afara societăţii şi e minciună acea iubire pentru Om întemeiată pe dispreţul oamenilor. Ca şi Socrate, ca şi Platon, sucitul e cuprins de îndoială. El se va reîntoarce, recunoscându-şi rătăcirea, către semeni.

Cu o faţă spre trecut, cu o alta spre clipa de faţă, tripticul lui Dumitru Solomon întreţese adevăruri vechi cu altele, politice, etice, filosofice, care ne privesc îndeaproape.

– *Beţia de cucută*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1984 (seria *Teatru comentat*).

– *Transfer de personalitate*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1990.

Ion Băieşu

– O mască râde, o mască plânge...

Risipitor şi uşuratec s-a arătat adesea Ion Băieşu cu darul său de comediograf. Verva spornică, ineditul unor gaguri, comicul ilariant, şarjat până la grimasă şi scălâmbăială, hazul nebun, chiar dacă gratuit, s-au

Scanned with OKEN Scanner

consumat o vreme pe subiecte mititele, vădind o voiasă neseriozitate, manifestată prin nesăţioasa pornire către „băşcălie" şi către poanta ieftioară. Câteva comedioare (*Poetul comunal* ş.a.)[114] sunt simple improvizaţii ca pentru teatrul de amatori, aducând în scenă tot licheluţe şi demagogi, mici potlogari, escroci simpatici de altminteri. Nostimă la aceste personaje străvezii este „iuţirea de sine"(cum ar fi spus D. I. Suchianu) în momentele lor de enervare sau de panică, precum şi graiul fistichiu, cu amuzante stropşeli.

Sunt supuse satirei, şi acum şi mai târziu, automatismele de limbaj. Se vorbeşte mult, şi fără şir şi fără conţinut, iar conversaţia (ca în „parodia comică" *Escrocii în aer liber*) sună cu atât mai „elevat", cu cât eroii dezbat, cu înmărmuitoare suficienţă, „chestii intelectuale". Mai ales enormităţile – există la Băieşu un fantastic nu doar al banalităţii, dar şi unul al inepţiei –, debitate cu intonaţii obişnuite, dau comicităţii o savoare aparte. De altfel, creaturile acestea subzistă în limbaj – un limbaj în sine, simulacru al gândirii – ca viermele de mătase în cocon. În regim parodic, ei nu trăiesc cuvintele, ci sunt trăiţi şi falsificaţi de cuvinte, rareori părând să mai aibă o nostalgie a „sensului pierdut". Sub coaja unor vorbe cu sclipici e însă un deşert cât dezolant, cât sumbru, amintind dialogul inept al ‚antipersonajelor' lui Teodor Mazilu. Mişcarea de somnambuli a acestor umanoizi, în care omenescul s-a rarefiat, creează atmosfera specială, uneori halucinantă, către care tind multe dintre piesele scriitorului. Absurdul dă insistent târcoale, mai întâi – aparent – în joacă (ca în *Preşul*, farsă în care, dincolo de agitaţia pitorească a unor paraziţi, pândeşte, ca o stihie rea, o zoologică

[114] Alte titluri: *Alibi, Jocul, Puterea dragostei, Fantomiada, Experimentul, Boul şi viţeii.*

Scanned with OKEN Scanner

ferocitate), apoi insinuându-se în toate ungherele. În *Cine sapă groapa altuia*, bufonada cuvintelor exprimă avatariile unei gândiri deposedate de sens. Cum în teatrul lui Ion Băieşu expresiile sunt cele care dau naştere unor situaţii, un cod elucubrant de canoane şi precepte produce realităţi anapoda. Şi dacă tot „suntem robii proverbelor", comediograful se amuză să imagineze acele situaţii care ar fi, într-o lume bazacoană, „consecinţa unui proverb". Dar în acest amuzament e şi un ce neliniştitor. Cei doi necrofori, condamnaţi de la început prin însăşi „litera proverbelor" („Cine sapă groapa altuia...!"), ajung, după ce sapă sumedenie de gropi, să-şi sape unul altuia groapa. Acolo vor sfârşi, acoperiţi pentru vecie de o „controloare de proverbe". O piază rea, a cărei funcţie, într-o legislaţie fără drept de apel, e una opresivă, nivelatoare.

Şi în faceţioasa alegorie *În căutarea sensului pierdut* nonsensul rămâne stăpân într-o lume de-a-ndoaselea care se agaţă de iluzii mincinoase. Resimţind o „criză de sensuri îngrozitoare", oamenii, neliniştiţi, încep să-şi pună întrebări. Vor da năvală la Ăldesus, „atotştiutorul", „depozitarul de sensuri", „mare şi unic păpuşar", în speranţa de a redobândi „sensul pierdut". Şi – transparentă aluzie politică – pentru a-l convinge ca „sub acoperişul numelui său" să nu se mai comită „tot felul de mârşăvii". Stupoare! Slăvitul Ăldesus nici nu există!... În locul lui se cască o „prăpastie absolută", care, o întoarce dramaturgul, s-ar putea să fie nimicul din lăuntrul acelor scorburoşi „căutători de sens". Dar „eroii unei sinistre farse" nu se necăjesc de eşec. Poate că au găsit ce căutau, de aceea se împacă îndată cu împrejurarea. Finalul anunţă alte şi alte expediţii asemănătoare. Impostura continuă, cu aceeaşi veselă şi lărmuitoare inconştienţă. Dacă nu e sens, măcar să se bucure de cacialma!...

Scanned with OKEN Scanner

În *Dresoarea de fantome*, excesele dezlănţuite, deşănţate la care asistăm par inspirate dintr-un teatru al cruzimii, al violenţei. Într-un „castel medieval" închiriat numai pentru străini îşi face intrarea o Dresoare, sosită anume pentru a „dresa" fantomele din bătrânul castel. Cu o cruzime nemaipomenită, prin bici, cange, lasou şi alte cumplite instrumente, printre urlete insuportabile, ea izbuteşte să deprindă bietele fantome cu „alinierea", cu „defilarea", antrenându-le (le cere dansuri specifice, chiote specifice ş.a.m.d.) pentru a face o cât mai bună impresie turiştilor străini. Tirana va fi în cele din urmă înlăturată, ucisă, dar fără folos, căci, spre groaza tuturor, o altă Dresoare îşi face apariţia – şi coşmarul savamolniciei şi al umilirii va reîncepe, ca un delir al iraţionalului. Fabula acestui spectacol atroce se deghizează într-un absurd înfiripat printr-o absorbţie a realului în fantasmagoric.

Un straniu apolog cu implicaţii filosofice este *Vânătorii.* Doi vânători stau la taifas şi, câtă vreme hăituiala n-a început, discută despre vânătoare, ca gest moral şi ca voluptate estetică. Dacă „vânătoarea este o artă", atunci plăcerea ei e mai rafinată, străină de cruzime sau de prejudecăţi. Şi în afara oricărei morale... Pe nesimţite, verosimilul trece în fabulos. Femeia gracilă care fusese o căprioară mitică are nostalgia nevinovatei întrupări care fusese odinioară. Lăsându-se cândva împuşcată, într-o disperată încercare de a salva viaţa cerbului pe care îl iubea, ea s-a prefăcut pe dată, ca în basme, într-o fată, fiind acum soţia tânărului Vânător. Care, ghicindu-i dorinţa, o împuşcă la rându-i, ca s-o izbăvească de tristeţe. Şi fata, ca prin minune, se reîntrupează în căprioară. Dar, vânătoarea fiind în toi, un alt vânător – întruchipare a fatalităţii absurde – o ocheşte ca pe un trofeu de preţ şi-i curmă viaţa. Printr-un fals raţionament, cu cinismul amatorului de desfătări

Scanned with OKEN Scanner

rare, Vânătorul cel vârstnic îl ucide pe nemângâiatul soţ al femeii transformate în căprioară, pentru a-l vedea cu ochii lui prefăcându-se în cerb: „E o şansă unică să vezi un astfel de miracol". Dar miracolul nu se mai produce. Crima, se poate subînţelege, nu-i nicidecum o „artă", ci o faptă vinovată sau iresponsabilă, sub semnul amoralităţii.

La răspântie de comic şi dramatic, farsa tragică *Chiţimia* mizează pe o abilă împletire de planuri – logic şi absurd, real şi simbolic, credibil şi neverosimil. Apariţia fantomatică a unui alt (adevăratului? – nu prea e cu putinţă) Chiţimia – mort, se pare, în război în urmă cu douăzeci de ani – este o „realitate reală sau imaginară"? Sunt, oare, halucinaţii? Realul se molipseşte de fantastic? Aflăm că falsul Chiţimia îi furase fostului camarad de arme identitatea, dar şi iubita, şi ideile (iar pe front îi dorise într-adevăr moartea, dacă nu cumva îl omorâse). Din oroare în oroare, existenţa farsorului se tot pustieşte, fiind măcinată şi de sentimentul ratării. Poate vreo remuşcare îi va fi dând vedenii? Chiţimia cel tânăr nu va fi fiind tinereţea lui însăşi, compromisă apoi iremediabil? *Chiţimia* ar putea fi coşmarul unui impostor, nevoit, sub apăsarea unui subconştient împovărat, să facă acea mărturisire care să spulbere nemernica înşelătorie. Dar, mai întâi, să sfârşească odată cu înşelăciunea de sine. Cu o „privire bolnavă, speriată şi plină de întrebări", eliberat în fine de obsesia care îl muncise vreme de douăzeci de ani, netrebnicul Chiţimia, rămas singur (căci soţia îl părăseşte, regăsindu-şi subit tinereţea, irosită lângă un soţ hapsân şi incapabil), se canoneşte într-o penibilă sforţare să-şi reamintească, dacă nu să-şi recapete, propria identitate. În subsidiar, ca şi în drame, acelaşi semn acut de întrebare privind *vinovăţia* şi *iertarea* vizavi de actele nesocotite, criminale făptuite demult.

Scanned with OKEN Scanner

Hăituit de oameni şi de propria conştiinţă, El (numit chiar astfel, generic), din piesa *Vinovatul*, a putut crede că şi-a ispăşit prin suferinţă şi privaţiuni marea greşeală din urmă cu două decenii. Sunt câteva ceasuri doar până la intrarea în vigoare a prescripţiei, când, dintr-o dată, toate speranţele lui se prăbuşesc. După douăzeci de ani de perseverentă urmărire, Ea, iubita celui ucis odinioară, s-a decis să-şi împlinească vechiul jurământ de răzbunare. Se arată neînduplecată, de o cruzime rece, iar intransigenţa ei e, desigur, îndreptăţită („Trebuie să plătim pentru orice nedreptate pe care o săvârşim împotriva altui om"). Dacă omul acesta înfricoşat ar fi urmat să-şi îndure supliciul, poate că ar fi dobândit *iertarea*. El, însă, a râvnit să se mai bucure de viaţă. Aşa încât femeia – care poate fi, într-un plan simbolic, şi o fantomă a căinţei –, de o tenacitate şi un fanatism amintind de Anca, din *Năpasta* lui Caragiale, îl va denunţa – ba, cu o diabolică perversiune, o va face la ultimul soroc. Sub patima ei vindicativă mocneşte, evident, un complex de frustrare. Fixată într-o obsesie, Ea a întors spatele vieţii, cu desfătările ei. Cutezanţa celuilalt îi apare ca o sfidare, o întărâtă. Prin tortura psihică la care îşi supune victima încearcă probabil şi să-şi tămăduiască sufletul cătrănit de amărăciune, de ură, de neîmpliniri. Izbânda însă (bărbatul se sinucide) se întoarce împotrivă-i. Cât a fost pedeapsă în gestul ei şi cât a fost crimă, cât a fost îndreptăţire şi cât justiţie arbitrară?Ar fi putut să-l ierte?

Un răspuns se conturează în *Iertarea*: „iertarea nu poate anula o crimă". În urma unei traume psihice suferite în timpul studenţiei (arestat şi închis, deşi nevinovat, părăsit apoi de iubită), George îşi suspendă treptat contactul cu o realitate ce i se pare ostilă, încercând să-şi regăsească înseninarea într-o absurdă izolare. Din acest refugiu vrea să-l scoată cu anasâna

Scanned with OKEN Scanner

Lia, femeia care cu ani în urmă pricinuise dintr-o nesăbuinţă arestarea lui, zdruncinându-i destinul. Cuprinsă de târzii mustrări de cuget, se va strădui să obţină iertarea, exercitând o fanatică, greu de suportat agresiune asupra unui om din ce în ce mai indiferent. În devotamentul ei, sufocant prin insistenţă, e mult egoism, o lipsă aproape neomenească de înţelegere şi duioşie. Izgonit prin imixtiunea brutală a partenerei, excitată de un curios orgoliu („Ambiţia mea de a-l obliga să fie fericit!"), şi din ultimul adăpost, al sinelui, abulicul se hotărăşte pentru marea evadare spre celălalt tărâm, de care se simţea atras de mult. Lipseşte, poate, acestei drame dimensiunea tragicomică, acea îngemănare care dă un relief inconfundabil teatrului lui Ion Băieşu.

– *Cine sapă groapa altuia*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1974.

– *Boul şi viţeii*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1982.

– *În căutarea sensului pierdut*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1982.

D.R. Popescu

– Climatele ambiguităţii

Un climat în multe privinţe asemănător cu al romanelor sale este acela al dramaturgiei lui D. R. Popescu. E o lume adesea incertă, în care realul se fluidifică în imaginar, plăsmuiri coboară din vis sau din coşmar şi prind să se întrupeze, dispărând apoi la fel de neaşteptat, o vegetaţie luxuriantă de simboluri tinde să cotropească totul. E un tărâm al *ambiguităţii*, unde nebunia şi înţelepciunea îşi schimbă măştile, noima şade pitită printre vorbe fără şir, iar orice echivoc pare, oracular, să tăinuiască un înţeles adânc. Comicul şi tragicul, puritatea şi abjecţia fac un neobişnuit amalgam,

Scanned with OKEN Scanner

dând ghies absurdului, uneori cu o luminiscenţă fantastă, de lirism.

Un prim nivel al acestei dramaturgii este acela etic. Cu furie justiţiară, sunt scormonite şi date la iveală vinovăţii mai vechi, culpe (nu numai morale) care, îndepărtându-se de la legile omeniei, au făcut mult rău. Zbuciumul unor tineri precum Ion şi Silvia din *Aceşti îngeri trişti*[115], revoltaţi faţă de compromisuri, laşităţi, meschinării, exprimă o sete de puritate, de frumuseţe neîntinată. Este, în teatrul lui D. R. Popescu, o fervoare a descoperirii cu orice preţ a adevărului, o intransigenţă manifestată în forme explozive, cu naivităţi juvenile, dar nu fără tristeţe şi dramatism.

Războiul sfărâmă brutal mugurii unei iubiri înfiripate sub vitregia unui timp care se hrăneşte mai mult din ură şi violenţă (*Vara imposibilei iubiri?*). Iar dacă unora le este dat să moară, înfloreşte în urma lor o poezie a dragostei, sentimentul tulburător şi diafan al unui „miracol" care te poate logodi cu cerul. De aceea şi motivul morţii, cel al miresei, de sugestie folclorică, reapar atât de des (*Visul, Luminile paradisului, Aceşti îngeri trişti*). Pe Maria, luptătoarea comunistă din *Piticul din grădina de vară*, sfârşitul nu o înspăimântă. Suntem pe plaiul poeziei, unde moartea îşi pierde terorizanta ei putere. Murind, ea se înalţă, ca într-o Înviere, într-un zbor uşor, de pasăre. Deţinuţii executaţi cad în rouă, în zori de zi. Fluturii albi şi roşii care zboară peste cruci de ţintirim închipuie sufletele celor duşi. Nişte fluturi frumos coloraţi (titlul unei piese). E un poem – moarte şi transfiguraţie...

---

[115] Alte titluri: *Pisica în noaptea Anului Nou, Pasărea Shakespeare, Hoţul de vulturi, Muntele, Ca frunza dudului din rai, Dalbul pribeag, Paznicul de la depozitul de nisip, Robespierre şi regele, O batistă în Dunăre.*

Scanned with OKEN Scanner

Mai departe, pe spirala acestui teatru, alegoria se complică până la ermetism. *Baladă pentru nouă cerbi* e o poemă în care personajele îngână un fel de „păsărească", grăiesc în frământături de limbă, în crâmpeie de descântec sau de baladă, dar şi în dodii, sporind lumea de „nebuni", de „suciţi", care mişună în piesele derepopesciene. Tatăl, care şi-a ucis fără s-o ştie cei nouă fii preschimbaţi în tineri cerbi, într-un „joc de-a moartea", e ciuruit, el, în nouă locuri prin care „se vede noaptea". Baladescul, în figuraţie expresionistă, are o stranie poezie tragică, deocheată însă de un răsfăţ al bizareriei şi de un exces de vulgarităţi. O farsă tentată de absurd este *Luminile paradisului*, unde s-ar părea că se înfruntă principiul abstract al ştiinţei rupte de viaţă, servind unor ţeluri întunecate, şi principiul mântuitor al iubirii, întruchipată prin femeie, „stăpână pe planeta bucuriei", îndumnezeită prin dragoste, care e una cu adevărul.

Imaginarul, îmbătat de sine însuşi, o ia razna, întraripându-se în poematic, dar şi risipindu-se în gratuităţi. Ar fi ipostaza excentrică a ambiguităţii. În *Pădure cu pupeze*, piesă alegorizând conflictul instinctului cu raţiunea, al adevărului cu inautenticitatea, Baba poartă pantaloni şi barbă, îşi pune sâni de cârpe, şade pe „târnă" ca pe tron, din când în când cotcodăceşte!... Se vorbeşte nonşalant de crime îngrozitoare, persoanele se substituie între ele, îşi pierd identitatea ca să şi-o recâştige iarăşi, apar şi reapar sub porunca unui arbitrariu ce se complace în neorânduială. În acest spaţiu al pierzaniei, în „pădurea nebună", „fără nici un Dumnezeu", un tânăr – la fel ca în romanele scriitorului – vine să afle adevărul despre uciderea tatălui său şi să facă dreptate. Dar smârcurile amoralităţii şi violenţa bestială a instinctului îl vor pierde în cele din urmă –

Scanned with OKEN Scanner

„cine intră în pădurea asta uită şi numele părinţilor, şi al pământului său, şi al casei, şi al patriei..."

O farsă pirandelliană este *Cezar, măscăriciul piraţilor*. Pe un vas de piraţi, un ins ce-şi spune Cezar îşi înscenează moartea ce îl aşteaptă în Senat. Cunoscându-şi destinul, el ar voi să-l ia în stăpânire, să nu mai fie deci „măscăriciul sorţii". Dar piesa e scrisă, iar viaţa lui – un rol, o partitură care acceptă regia predestinării („noi toţi suntem nişte actori într-o piesă scrisă de altcineva"). Dacă nu acest personagiu, atunci un altul va fi alesul. Contează doar nevoia, la un moment dat, de un Cezar, pe care, altfel, îl poate interpreta oricine. Istoria este aceea care alege, ea îşi creează eroii de care are trebuinţă.

Înţelepţind un mai vechi demon justiţiar, fresca în dimensiuni tragice *Mormântul călăreţului avar* prelungeşte, în aceeaşi formulă barocă, liniile de forţă ale teatrului lui D.R. Popescu. E o meditaţie – asupra devenirii istorice, a existenţei româneşti în perpetuitate, a făpturii omeneşti descumpănite sub vremi ce-şi ies din ţâţâni. Răsfirând şi împletind destine într-un vălmăşag caleidoscopic de întâmplări, parabola sugerează rătăcirile vremelnice ale unei istorii care, până să intre în făgaş, a purtat cu sine erori şi injustiţii. Un timp căpiat, în care unii se pierd, iar alţii rezistă cu mlădierea trestiei.

Apariţie şi angelică (e „ca o sfântă") şi frustă, Măria este icoana unui destin obştesc, emanaţie simbolică a unui suflet străvechi, dar şi un martor care cuprinde totul într-o privire când mirată, când îndurerată, rareori surâzătoare, cel mai adesea adumbrită, retină lovită de vâlvătaia neagră a răului, care însă nu-i zdruncină credinţa în frumuseţea vulnerabilă a lumii, în tăria de diamant a unor adevăruri. Adevăruri pe care această femeie – care întruchipează însăşi ţara – caută să le ocrotească de silnicie, de minciună şi de pervertire.

Scanned with OKEN Scanner

Sunt acele valori autentice ale fiinţei şi ale existenţei, lucruri „sfinte", precum dragostea, prietenia, demnitatea.

Dramaturgul are şi un gest polemic, anunţat prin câteva nedumeriri, patetice în fond. Oare din nenorocirile şi suferinţa unor ani se pot naşte opere de artă? Şi dacă se pot, atunci care-i finalitatea lor: o revanşă întârziată, o încercare de a bloca un rău iminent? Răspunsul vine în aceeaşi manieră alunecătoare. Orice destin îşi are câtimea lui de imprevizibil şi, nu mai puţin, de inexplicabil. Cu atât mai mult istoria: „Istoria are alte drumuri, care nu ţin de vorbe". Raţiunea profundă a artei ar trebui întotdeauna, la bine şi la rău, să fie aceea de a captura din nebuloasa şi sinuozităţile vieţii adevărul adevărat şi de a-l păstra pentru acum şi pentru mai târziu.

Un text frumos, cu accent poetic, este *Dunărea albastră*. Iubirea inspiră viziuni florale, fantasmele irealului invadând un real pândit de insignifianţă. Întunericul se catifelează, crengile pomilor capătă o stranie fosforescenţă şi e în toate o mireasmă şi o lumină care încarcă lumea de sens. Din păcate, tot felul de ricanări, de stropşeli şi înveninări, cu dedesubt politic, alterează această piesă de poematică vibraţie.

– *Teatru*, vol. I-II, ediţie îngrijită şi prefeţe de Valentin Silvestru, Bucureşti, Editura Eminescu, 1985-1987 (seria *Teatru comentat*).

– *Moara de pulbere*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1989.

Scanned with OKEN Scanner

Marin Sorescu
– Valenţele parabolei

Setea muntelui de sare este o trilogie – cuprinzând piesele *Iona, Paracliserul, Matca*[116] – a căutărilor, într-o proiecţie tridimensională a destinului. Desprins din mitul biblic, pescarul Iona e supus unui calvar enorm şi fără de sfârşit. Închis în pântecele chitului, el nu-şi acceptă osânda şi, mai mult încă, îşi păstrează umorul. Dar sforţările lui de a scăpa sunt sisifice şi nimeni nu şi l-ar putea imagina pe Iona fericit. Alte şi alte „burţi", în înnebunitoare cercuri concentrice, îi apar în faţă ca într-un coşmar. Dar nu se înfricoşează şi nu renunţă, încercând să spargă zidul. Omul, aşadar – ca să translăm povestea pe un plan filosofic – se revoltă împotriva condiţiei lui injuste, aceea de a nu putea fi liber. Şi atunci, ca să răzbească la „lumină", Iona îşi spintecă, sieşi, burta. Nu e, în acest gest, un harakiri al înfrângerii, ci, poate, o ieşire din labirintul erorii, o asumare a propriei existenţe. Nu *în afară*, unde noimele par adesea vraişte, ci *în sine* caută el adevărul izbăvitor, şi acel sens care să dea coerenţă lumii înconjurătoare.

O experienţă ocultă se consumă în misterul tragic *Paracliserul.* Într-o catedrală de sugestie gotică, „ultima catedrală", un paracliser uitat de lume, „ultimul paracliser", afumă răbdător piatră după piatră. Înălţat pe schele, el năzuieşte spre înalt, către cheia bolţii, unde săgeata turlei îşi înfige ciocul în infinit. Dar schelele, în urmă-i, le prăvale „paznicul mut" şi dintr-o dată singuraticul ministrant pare să-l evoce pe Meşterul Manole. El rămâne suspendat, într-o serafică plutire, susţinut de ardoarea-i mistică de a cunoaşte dumnezeirea, de a desfereca marele mister. O nebunie deşartă... Revelaţia va fi insuportabilă: sub boltă nu este, sau nu mai e,

---

[116] Alte titluri: *Vărul Shakespeare, Desfacerea gunoaielor.*

Scanned with OKEN Scanner

nimic. După accesul de renegare furibundă, paracliserul înţelege că nimeni nu sălăşluieşte acolo, sus. Nu-i decât el, e Omul. Sensul nu mai e de aflat în transcendent, ci – la fel ca în *Iona* – în sine. Paracliserul îşi aprinde veşmintele şi, în această ardere sacră, risipind tenebrele, el înnegreşte mai departe bolta, ca să-şi desăvârşească opera, *ctitoria*. Ca şi Iona, e şi biruitor, e şi învins. Lumina spre care tânjesc aceste făpturi singure şi rătăcitoare este, în fond, propria lor lumină.

Cu *Matca*, ciclul se încheie. Întruchipările simbolice fac loc de astă dată unei femei în carne şi oase – desigur, Femeia, „în exerciţiul facerii". O cheamă Irina. Într-o zi nefastă, baierele cerului se desfac, năboind potop de ape. Dar nici Irina, nici Moşul, tatăl ei, nu se pierd cu firea sub năvala necontenită a puhoaielor. Bătrânul îşi aşteaptă sfârşitul liniştit, împăcat cu datul sorţii. Doar cu puţin înainte de a se săvârşi el are o teribilă, înspăimântătoare halucinaţie – viziunea nimicniciei celor omeneşti: cei ce cad în moarte sunt „saci zvârliţi pe fereastră dintr-o magazie în alta. Dintr-o lume într-alta..." Moartea Moşului coincide cu naşterea pruncului, ceea ce vrea să ilustreze ideea de continuitate.

Pe capacul sicriului de stejar ce pluteşte ca o arcă e depus, ferit de ape, cel abia ivit pe lume. Viaţa, încă o dată, a învins prin „veşnica zămislire" – care deschide alte orizonturi decât „veşnica mistuire" implacabilă a lui Iona. Irina, femeia, restabileşte rânduiala. A fost menirea, e *ctitoria* ei („am durat acest sfânt copil"). Ea nu se reazemă pe nădejdea în divinitate, ca Paracliserul. Rezistenţa pe care o manifestă vine din credinţa în triumful vieţii asupra morţii, al solidarităţii asupra singurătăţii. Absurdul ce o împresoară se dovedeşte a fi o fantoşă neputincioasă. Jertfa Irinei nu e o înfrângere.

Scanned with OKEN Scanner

Sugestia unui înfricoşător naufragiu, care succede unei catastrofe, se proiectează, în „viziunea dramatică" *Pluta Meduzei*, într-un decor fantasmagoric. Inşii (aşa se numesc în piesă: Insul I, Insul II ş.a.m.d.) ce se agită de ici-colo fără nici un rost, marionete nenorocite ale unei puteri totalitare care i-a dezindividualizat, sunt rămăşiţele denaturate ale unei umanităţi ce n-a ştiut să se ferească de dezastru. O lume sortită pieirii prin sine. Lepădându-se de orgoliul raţiunii, ceata de mameluci consimte cu eternul entuziasm gregar să fie dusă cu vorba, orbecăind astfel spre nicăieri. Cu mijloace jalnic improvizate, cu o rachetă de aberantă încropeală, zevzecii pregătesc nici mai mult, nici mai puţin decât „asaltul cerului". Pentru ei, saltul izbăvitor ar fi tocmai pe creanga unui copac, la adăpost de „viscolul" ce va să vină. Cu toată spaima şi neîncrederea care îl încearcă („de ce să zburăm, când n-avem orizont?), Căţărătorul – purtătorul simbolic al luciditătii şi al speranţei – nu poate crede că totul e pierdut.

Într-un limbaj deviat, cât maliţios, cât şugubăţ, *Există nervi* e o improvizaţie burlescă, o partidă dezinvoltă de umor absurd, recurgând la dezarticularea, deliberat trăsnită, a discursului. Într-o eră a confuziei şi a suspiciunii, între esenţă şi aparenţă se produce o fluctuaţie aiuritoare, o decădere a sensurilor în nonsens. Deposedaţi de trăirile proprii, de gândirea care-i defineşte şi, cu o perfidă generozitate, eliberaţi de „nervi", cei împinşi în acest vid al semnificaţiilor pot deveni uşor manevrabili, simple măşti sau instrumente ale înşeşi constrângerii. Un fenomen în definitiv în logica sistemului anapoda care-i buimăceşte pentru a-i stăpâni.

*

Oprindu-se asupra epocii şi mai ales asupra personalităţii contradictorii, enigmatice a lui Vlad Ţepeş, Marin Sorescu propune în *Răceala* şi *A treia*

Scanned with OKEN Scanner

țeapă o formulă de un fantezism baroc. E o nastratinadă de soi oltenesc, cu verb duhliu, hazos până la mascaradă, urzicător şi chiar buruienos, cu isteţimi parşive şi maliţii piezişe, mascând anxietăţi prin grimasa şugubeaţă, deghizând (sau diluând) gravitatea sub umorul când sarcastic, când mai bufon. Limbaj miezos şi hâtru, care se potriveşte de minune unui text în care poezia şi ironia fac casă bună. Vorbirea „cu două tăişuri", în doi peri, e o formă de adaptare la o realitate ostilă şi plină de neprevăzut, expresie a unui mod de a fi care s-a exersat îndelung în a „îmblânzi", cu surâs amar, tristeţile şi durerea.

Într-un timp de nestatornicii, în acest suflet românesc greu încercat stă temelia dăinuirii. Flăcăi şi fete se iubesc, sub zarea pârjolită de năvăliri, apoi tinerii merg la oaste, se duc să moară puţin, în timp ce fetele (simbolul „mătcii") rămân să-şi crească pruncii, care sunt viitorul. Iar moartea se întâmplă tulburător de simplu – e ca o „răceală", ca o împăienjenitoare oboseală, ca un somn („Venea acasă din război, se culca şi murea" – *Răceala*).

Dincoace de Dunăre real şi fabulos par să coexiste, răsfrângându-se în privirile uimite, apoi injectate şi iarăşi nedumerite ale lui Mahomed al II-lea şi risipindu-i ifosele de trufaş cuceritor. „Nălucile valahilor" şi umbrele „cetăţilor îngropate" din vechime dau un freamăt ameninţător peisajului pustiit. Din „rădăcinile secrete" sădite pretutindeni creşte un „zid de apărare" de-a curmezişul poftelor nesăţioase de cuceriri.

Prezenţă suverană în *A treia ţeapă*, Vlad Ţepeş, în *Răceala*, nici nu se arată. Îl simţi ca pe un duh al locurilor, o zeitate tutelară, o legendă vie. Absent, pare a fi totuşi peste tot, în temerile sau stuporile lui Mahomed şi ale oştenilor săi, dar mai cu seamă în cugetul mulţimii,

Scanned with OKEN Scanner

cu ale cărei aspiraţii s-a identificat. Simbol multiplu, Ţepeş e o proiecţie abstractă a unui personaj colectiv.

Piesa e construită pe contraste. De o parte tabăra turcească şi acea anexă jalnică a „curţii bizantine" purtată într-o cuşcă. Zeflemeaua şi sarcasmul care o acoperă fac din suita sultanului o caraghioasă păpuşărie. De cealaltă parte, simplitatea îngândurată, în care se toarce un fir de baladă, a muntenilor, îşi are îndurerarea ei. Prelingerea în istorie a derizoriului şi o varietate aparte de dramatism în răspăr dau o tonalitate specială – un fel de „râsu-plânsu" – unor secvenţe ale acestei scrieri.

Figura lui Vlad Ţepeş din „tragedia populară" *A treia ţeapă* se multiplică precum într-o sală de oglinzi. Geniul său – dacă e să forţăm interpretarea – ar fi unul făuritor, aliind deci clarviziunii o ardentă voinţă de a înfăptui. Pentru a sfârşi „tot binele început", domnitorul, în continuă luptă cu timpul, se vede nevoit să acţioneze cu iuţeală şi fără prea multă alegere, în soluţii extreme. Pentru a se opune agresiunilor dinafară, el decide să facă mai întâi rezecţia răului din preajmă. Şi o va face cu sumbră grandoare, cu un fanatism al cruzimii – veacul însuşi fiind sângeros –, înălţând păduri de ţepe, un decor halucinant menit să îngrozească pe duşmani şi pe cei stricaţi deopotrivă. Dar e o privelişte de care Ţepeş însuşi se lasă fascinat. E, oricum, un personaj cu toane, trecând subit de la o stare la alta – necruţător, apoi mărinimos, de un calm înşelător sau, dimpotrivă, posedat de furii distrugătoare. Ar fi de observat că de multe ori îşi joacă aceste stări, el fiind – ca şi autorul – un cerebral cu gustul înscenării parodice, al farsei cu tâlc. Dar orice s-ar spune, imprevizibilul comportării lui conţine şi o nuanţă de iraţional. Aşa, de pildă, în episodul tragerii şobolanilor în ţeapă, în temniţa unde zace de mai bine de zece ani împreună cu credinciosul sfetnic Papuc, pe care îl va ucide de altfel, într-un acces

Scanned with OKEN Scanner

furibund. Şi ce să însemne diabolicul taifas cu victimele trase în ţeapă, printre care Ţepeş obişnuieşte să ia masa câteodată?... Sadism de tiran? Exerciţiu nemăsurat al puterii? Exorcizare a spaimei de moarte?

Dramaturgul lasă din când în când să treacă peste eroul său un văl, ascunzând, apoi dezvăluind figura unui mare însingurat, chinuit de nevoia de a se înţelege pe sine şi de a se face înţeles („Jur că sunt nevinovat şi că totul a fost gândit spre binele ţării"). Martiriul suirii pe ţeapă, „a treia ţeapă" – simbol cristic –, înseamnă pentru el o ispăşire şi o apoteoză. Mântuirea lui se produce prin graţia poeziei: „Ţeapa mea are rădăcini în pământul acesta. Ea dă ramuri. Ramurile ţepei mele sunt braţele voastre. Ostaşii mei nevăzuţi. Sunt crud, dar mă doare. Nu pedepseşti decât pe cine iubeşti".

Lirism şi faceţie, tragism filtrat prin anecdotic şi burlesc intră în alcătuirea, rapsodică şi nastratinescă, a teatrului istoric al lui Marin Sorescu – spectacol cu seve populare şi de o neistovită ingeniozitate.

– *Setea muntelui de sare*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1974.

– *Vărul Shakespeare şi alte piese*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1992.

Matei Vişniec

– De la farsa tragică la parabola filosofică

Pândit de manierism părea să fie, până ce şi-a mai primenit registrul, Matei Vişniec. Piesele lui, înrâurite de Beckett, în primul rând, de Mrožek şi Eugen Ionescu, sunt farse tragice ce se petrec într-un spaţiu definitiv închis, sub un orizont al absurdului. O plicti-

Scanned with OKEN Scanner

seală fără leac învăluie fantoşele care ţin loc de personaje, scurgându-se într-o nelinişte care creşte şi tot creşte, pe măsură ce aşteptarea a ceva nedefinit se prelungeşte. O stare de anxietate ce se transformă în angoasă, (non)eroii lui Vişniec – cum au fost numiţi – trăind, chiar dacă într-o stare de larvară pasivitate, un frison al necunoscutului terifiant. Devitalizaţi până la înstrăinarea de sine, aproape că nu au reacţie, iar atunci când o au e aberantă, de o bizarerie căzând în derizoriu.

Şi chiar dacă aceste „personaje" care aduc a marionete, trase pe sfori de o forţă care nu-i altceva decât destinul implacabil, ar încerca să se revolte ar fi zadarnic. Salvare nu există, ele sunt condamnate să sălăşluiască într-o lume fără sens, în care singura certitudine este sfârşitul ineluctabil. Un sfârşit căruia nimeni nu i se poate sustrage...

Nici creaturile din *Uşa*. Ce fac ele? Bineînţeles, aşteaptă. Aşteaptă să le vină rândul să păşească într-o cameră care s-ar putea să fie o... anticameră a neantului. Nu-i ţine nimeni cu anasâna. Dar ceva ţine în loc grupul aflat parcă sub imperiul unei sentinţe funeste, absorbindu-l, cu o impenetrabilă rânduială, spre nicăieri.

Cinci inşi aflaţi într-un „fel de pensiune, undeva la marginea mării" sunt şi ei în aşteptare. Ar trebui să apară un anume Madox, persoană enigmatică, având darul ubicuităţii de vreme ce poate fi zărit concomitent în locuri diferite (*Madox*). În exasperarea ce-i cuprinde, fiindcă Madox nu se mai iveşte, iau hotărârea să-l suprime, atunci când l-or întâlni. Ajung la casa aceluia, dar acolo, păşind înăuntru, se văd tot pe ei, intruşii, jucând cărţi. Lipsite de identitate, inconsistentele făpturi se pot, după cum lesne se vede, dedubla.

În *Angajare de clovn* batem la porţile, închise, ale unui circ. Lumea ca un circ, aceasta ar fi analogia. Personajele, care – spre deosebire de alte texte ale lui

Scanned with OKEN Scanner

Vişniec – aici poartă un nume, sunt trei clovni bătrâni (Filippo, Niccolò, Peppino), cândva buni amici, dar intraţi acum într-un acut conflict de interese. Cu slabele puteri ce le-au rămas, decrepiţii vor să se „angajeze". Îşi arată iscusinţele, ca să fie mai convingători, dar exhibiţiile lor sunt şi jalnice, şi groteşti. Unul dintre ei, Peppino, îşi dă duhul după ce, ca să-i epateze pe rivali, se preface mort. Farsa trece într-o crudă realitate. Cei rămaşi în viaţă îşi iau, speriaţi, tălpăşiţa, iar în urma lor un alt clovn împovărat de ani îşi face apariţia, şi el în căutarea unui angajament. Va împărtăşi, desigur, aceeaşi soartă.

În *Buzunarul cu pâine*, doi băietani se tot învârt în jurul unei fântâni părăsite, agitaţi nevoie mare. În puţ cică a căzut un câine şi, ca animalul să nu sucombe, junii îi aruncă bucăţele de pâine. Îi aruncă şi iar îi aruncă, până ce angrenajul în care au intrat îi încorporează şi pe ei, silindu-i să execute la nesfârşit, ca pe o corvoadă, gestul de care părea să depindă însăşi existenţa lor. Din salvatorii care îşi închipuiau că sunt devin victime ale propriului, inept, elan.

Groapa din tavan îşi plasează (i)nacţiunea tot într-un claustru, într-o pivniţă. Îngroziţi de războiul de afară, Macabeus şi Paraschiv s-au refugiat în ceea ce li se pare lor a fi un adăpost. Nu pot ieşi de aici, ceea ce e, firește, o formă de captivitate. Şi nici nu se înţeleg între ei, visceralul, primitivul Macabeus chinuindu-l (dedându-se chiar la acte de sodomie) pe Paraschiv, care e, orişicât, mai evoluat. Dar, deşi incompatibili, nu se pot despărţi – şi, de altfel, în moarte se vor prăvăli amândoi.

În *Şi cu violoncelul ce facem?*, într-o „sală de aşteptare", trei figuri ciudate, Bărbatul cu ziarul, Bătrânul cu bastonul, Doamna cu voalul vegetează într-o atmosferă de plictis ucigător. Bărbatul cu ziarul cântă la violoncel o mereu aceeaşi, searbădă, melodie. Ceea ce îi

Scanned with OKEN Scanner

scoate din răbdări pe Bătrân şi pe Doamnă, care, cu apropont, se întrebau de la o vreme: „Şi cu violoncelul ce facem?" Îl vor zvârli pe uşă pe agasantul muzicant, dar prin asta „sala de aşteptare" nu se va umple de armonii.

Nici Bruno, din *Sufleurul fricii*, nu are cu cine sta de vorbă. Bărbatul tăcut, care, adicătelea, îi serveşte de partener nu deschide gura pentru că nu are cum, fiind o păpuşă gonflabilă. Dar chiar şi aşa, siluetă neînsufleţită, fără ea ar deveni terorizantă, pentru Bruno, frica de singurătate. Singurătatea, ca un preludiu al pieirii. O altă piesă a lui Vişniec, vizând percepţia falsificată a fiecăruia asupra a ceea ce se întâmplă cu sine însuşi, cum şi în raporturile cu alţii, se numeşte *Omul care vorbeşte singur*.

Un text frisonant, până la limita insuportabilului, este *Păianjenul în rană*. În rana lui Iisus, chinuit pe cruce, pătrunde o insectă scârboasă, îngrozindu-l, căci nu se poate apăra de oribila intruziune. Ţipătul lui se înalţă altfel decât în Biblie: „Doamne, smulge-l de pe mine, Doamne!" Ridicarea la ceruri îl va izbăvi de această crispantă umilire.

În *Apa de Havel*, confruntarea cu moartea ia o turnură de glumă sinistră. Unui virtual sinucigaş, binevoitorii se înghesuie să-i ofere, pentru o maximă eficienţă, scule celebre şi alte năzbâtii: puşca de vânătoare cu care şi-a zburat creierii Hemingway, revolverul cu care Maiakovski şi-a pus capăt zilelor, sabia folosită, pentru harakiri, de Kawabata, funia care i-a curmat respiraţia lui Esenin. Dar şi maşina la volanul căreia se afla Camus, atunci când, în plină viteză, s-a zdrobit pe asfalt. Şi încă, cu o aţâţare întru fantasmagoric, râul Havel, în care s-a aruncat Georg Heym, şi Sena, unde şi-a găsit liniştea zbuciumatul Paul Celan.

Într-o formulă derutantă, de un grotesc inchietant, *Spectatorul condamnat la moarte* se desfă-

Scanned with OKEN Scanner

şoară într-o sală de judecată. Acolo are loc un straniu proces, care debutează intempestiv cu acuzaţia de vinovăţie aruncată, pe un ton inflamat, unui blajin şi mult prea inert spectator. Ce-i zădărăşte pe judecător şi pe acuzaţi? Fără îndoială, tăcerea absolută a ocupantului locului nr.102. Ce ascunde oare „creierul omului care tace"? Frenezia găsirii „probelor" incriminatorii grăbeşte verdictul. Dar isteria ce s-a declanşat se întoarce, ca o molimă, şi împotriva agresorilor, care cu o înfrigurare capie se arată dornici să fie puşi şi ei, numaidecât, sub acuzare. Cheia politică nu poate lipsi unei decodări a acestei piese.

Lui Artur, din *Artur, osânditul*, „mascaradă în trei acte", i se va tăia capul – fiind şi el unul din osânditii teatrului lui Vişniec –, dar nu oricum. Împinşi de un inexplicabil impuls, şi gâdele, şi colonelul, şi guvernatorul îi vorbesc prietenos, ca nişte fiinţe apropiate, căutând să îl convingă să vrea, din toată inima, să fie executat!... Argumentele lor stăruitoare şi insidioase te duc cu gândul la propaganda perversă care ajunge să-i sminteasc pe nefericiţii ce îşi duc crucea în orice regim totalitar.

Piesa de amprentă ionesciană *Caii la fereastră* („rinocerii" tropăitori sunt, dincoace, „cai", superbi, dar cu potenţial malefic) are ca fundal războiul. Muncit de un presentiment, Fiul priveşte mereu pe fereastră, unde i se arată, fascinantă şi spăimoasă, năluca unui cal. Şi tocmai copita unei cabaline îl va ucide – de acest destin feciorul luat la oaste nu are cum fugi. Războiul inspiră şi piesa, cu tonalităţi melodramatice, *Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia*. Un titlu lung, ca mai întotdeauna la Vişniec, şi cam riscat!...

Soarele s-a stins şi niciodată n-o să mai răsară (*Paparazzi sau Cronica unui răsărit de soare avortat*). E un sfârşit de lume... anunţat. Sfârşit, cum am văzut,

Scanned with OKEN Scanner

prevestit în multe dintre piesele dramaturgului româno-parizian. Dar chiar şi în preajma prăbuşirii în tenebroasele genuni oamenii, dacă pot fi numiţi astfel, nu au nici o tresărire interioară. Parcă decerebraţi, mişună aiuriţi, pierzându-şi puţinul timp ce le-a mai rămas cu nimicuri. Într-un paradox ce ţine de „legile" acestui univers al farsei, învecinată cu genunea, doar Orbul pare să „vadă" că e de rău. Înfricoşarea îl mai scuturã, pe cine credeţi?, pe Automatul cu băuturi. În rest, o senină inconştienţă. Fantoşe care habar n-au pe ce lume se află – o lume pe dos! – şi nici ce catastrofă îi paşte cât de curând.

Lărgindu-şi gama, dramaturgul, care părea că s-a încapsulat în cam acelaşi gen, cu variaţiuni – bufonadă tragică, feerie macabră –, atinge şi alte coarde. De pildă, în registru poetic, pe aceea a sentimentului dragostei. În „piesa în nouă nopţi" *Frumoasa călătorie a urşilor panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt*, un bărbat şi o femeie se iubesc cu o asemenea, toropitoare, patimă, încât în contopirea lor par că se dizolvă în neant.

Basm şi nu prea este *Ţara lui Gufi*, care aminteşte oarecum de *Ubu roi* a lui Alfred Jarry. Gufi e stăpânitorul şi crunt (omoară oricând, pe oricine, din capriciu) şi burlesc (vezi şi numele lui caraghios) al unui regat de „orbi", de fiinţe care, sub continua manipulare a forţelor răului, nu mai „văd" (metaforă străvezie) şi, ca urmare, nici nu mai gândesc. Într-o zi, năpasta se curmă – iată un final neobişnuit la Matei Vişniec! –, ca în poveşti, graţie unui erou luminos, Robderouă, care, încarnând un principiu al binelui, aduce speranţa.

Creaţiile mai recente ale dramaturgului se inspiră din biografii reale. În *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* de pildă, îl reîntâlnim pe Emil Cioran. Care însă, lovit de o cumplită maladie, nu mai este mintea scăpărătoare care fusese întotdeauna. De parcă instanţa

Scanned with OKEN Scanner

supremă, în care n-a reuşit niciodată să creadă, l-ar fi sancţionat pentru hiperluciditatea-i sfidătoare.

Despre ororile comunismului, care a sfărâmat destine, vorbesc, în travestiri parabolice, *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*, dar şi *Richard al III-lea nu se mai face sau Scene din viaţa lui Meyerhold*. În ţara ce-şi trâmbiţează apetitul uriaş pentru Revoluţie, un artist care dinamitează canoanele, un insurgent, cum este regizorul Vsevolod Meyerhold, îşi vede sugrumate proiectele iscate dintr-o febricitantă fantezie. Socotit primejdios pentru că nu se aliniază, docil, într-un sistem care duce la nivelarea personalităţii, va sfârşi în faţa plutonului de execuţie. Un sfârşit ce se înscrie în logica, monstruoasă, a unui regim opresiv.

– *Teatru*, vol. I (*Păianjenul în rană*) – vol. II (*Groapa din tavan*), Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1996.

Scanned with OKEN Scanner

Măsură pentru nemăsură

Nici vorbă, fieştece montare îşi reclamă propria ei măsură, în pofida oricărui ţeapăn canon. Cutare piesă cere agitaţie colorată şi năzdrăvan giumbuşluc. Sau şturm de ritmuri. Sau glacială rigoare. Se poate întâmpla şi să pierzi (să desfizi...) măsura, sub imperiul unei dumnezeieşti (sau demonice) inspiraţiuni. Dar atunci ţi se pretinde un amănunt, acolo: talent. Geniul e necanonic. Dacă e!...

Dacă nu, riscul nu-i departe. Ne dăm de-a dura în micul infern format din tropăieli, fugăreli, ţipete, trăsneli şi alte alea – ieftinătăţi şi aiureli care, cu sau fără „ingredientul" vulgarităţii (la mare căutare în mahalaua mare), nu înseamnă o înnoire de limbaj, ci ţin de un sport din soiul celor care fac mult zgomot pentru (mai) nimic: vânare de vânt. Noutatea nu-i neapărat gestantă a valorii. Şi apoi, s-au mai văzut şi pruncuţi dintr-ăştia, postmodernişti, săracii, născuţi morţi.

Că nu e sănătos ca lucrurile să rămână înţepenite în proiectul îndătinat, se foarte înţelege. Suntem heraclitieni, ce naiba! Vorba e: când cazul se iveşte, cum le deştepenim? Forţând „convenţiile" *cu orice preţ*? Pariind, avangardişti până în unghiile gata să zgârie, numai şi numai pe experiment? Dar oare experimentul, exhibat în public, n-o fi indecenţă? Sau, când ţi se bagă în ochi mai ştiu eu ce ipsaţiune, vreo maimuţăreală care face tumbe spre naiba ştie ce, „conservatorismul" nostru nu-i agresat de o impostură? Să caute băieţii, dacă au imboldul! Dar să iasă în lume, în lumea bună, atunci când vor fi găsit. Altminteri, ei cad sub incidenţa bănuielii că – unii, mă rog – nu sunt în stare să facă teatru performant şi umblă cu şoalda unor subterfugii şi cacealmiste ostentaţiuni. Poate că unii componenţi ai

Scanned with OKEN Scanner

„nonconformistei" echipe de comando nici nu prea ştiu ce vor. De ce să le suport eu exerciţiile vane de (simili)inventivitate, când, gândind în termeni de „alternativă", nu simt chemarea să asist la moşirea chinuită a unor şeptilici? Las altora, munciţi de puseuri masochiste, disconfortul de a se vârî prin pivniţe, prin hangare sau în vreo cuşcă, unde să se trezească, ştiu şi eu, cu o pungă de plastic trasă peste ochi, să fie împroşcaţi cu vopsea şi cu alte antiburgheze materii, să fie insultaţi, ciupiţi, îmbrânciţi. Ca o curiozitate, treacă-meargă! Dar să nu mi se impună, teroristic, atari excentrităţi drept singura cale. Să fiu, deci, scutit, de gesturi exclusiviste, mergând de la infatuarea ca şi adolescentină până la istericaua intoleranţei.

Să fie *şi altfel*, rezon! Dar să fie *numai altfel*, las rătăcirea asta duducilor zăltate, prompte în a-şi da poalele altfelităţii peste cap, şi junilor teribiloşi, elitişti şi futurişti, aţâţaţi de dezmăţul formelor cu îndoielnic fond. În straşnica lor, de neîmblânzit, iactanţă, militanţii radicali ai „reformei" nu pregetă să arunce la coş cam tot ce ţine de trecutul de până adineauri. Revoluţia continuă... În jeturi acide sau cu violenţă necontrolată, cu prelungi strâmbături din nas ori cu ţâfnă mitocănească, adepţii „alternativei", un pic agramaţi (dac-ar deschide un dicţionar ar vedea ce-i aia!), pariază nu rareori pe chestii care le satisfac gustul deviat, apetitul pentru extravaganţă: disonanţa, bizareria, bizarmonia. Te simţi stânjenit, sub căutătura lor încruntată şi plină de ifos, să spui că nu te tentează exhibiţionismul şi că aştepţi de la un spectacol – şi de la o piesă de teatru – să-ţi transmită un fior de emoţie, să aibă coerenţă, să aibă stil. Farmec, de ce nu? Şi încă: story, personaje, atmosferă. Mă îngrozesc de valul de vulgaritate şi supurarea de anormalităţi din piesele care ţin afişul.

Scanned with OKEN Scanner

E măsurariul meu, poate „nostalgic", dar ce să fac? El poartă pecetea firii mele şi a unei experienţe de viaţă şi de lectură. Şi n-am deloc de gând să-l lepăd doar fiindcă rebelişti arţăgoşi se dau de ceasul... „alternativei" ca să-şi instituie dictatura. Dincolo de manifeste şi de mode, între *entertainment* şi abisalitate, semnele harului sunt cele care mă încântă. Restul... e zarvă şi opinteală în deşert.

Scanned with OKEN Scanner

Bibliografie generală (Referințe critice)

Bălănescu, Sorina, *Peisaj ieşean cu oameni şi spectacole*, Iaşi, Editura Princeps Edit, 2004.

Berlogea, Ileana, *Teatrul românesc. Teatrul universal*, Iaşi, Editura Junimea, 1983.

Brădăţeanu, Virgil, *Drama istorică naţională (Perioada clasică)*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966.

Brădăţeanu, Virgil, *Comedia în dramaturgia românească*, Bucureşti, Editura Minerva, 1970.

Brădăţeanu, Virgil, *Istoria literaturii dramatice româneşti şi a artei spectacolului*, vol. I-III, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1966-1982.

Burada, Teodor T., *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I-II, Iaşi, Tip. Ştefăniu, 1915-1922.

Buteanu, Aurel, *Teatrul românesc în Ardeal şi Banat*, Timişoara, Tip. Matheiu, [1944].

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediţia a 2-a, îngrijită şi prefaţată de Al. Piru, Bucureşti, Editura Minerva, 1982.

Ceuca, Justin, *Teatrologia românească interbelică*, Bucureşti, Editura Minerva, 1990.

Cimpoi, Mihai, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, ediţia a II-a, Galaţi, Editura Porto-Franco, 1997.

Cioculescu, Şerban, Streinu, Vladimir, Vianu, Tudor, *Istoria literaturii române moderne*, ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1971.

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

Omul care vorbeşte în şoaptă (Mircea Ghiţulescu) 5

RIDICARE DE CORTINĂ 9

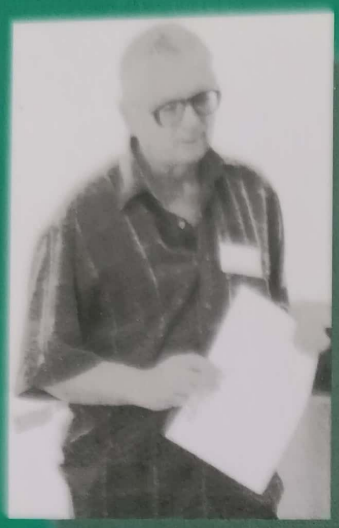
DESCINDERE ÎN VREMURILE ANTICE 9
TEATRUL POPULAR RELIGIOS ŞI LAIC 9
TEATRUL DE CURTE 12
PRIMELE SPECTACOLE ÎN LIMBA ROMÂNĂ 13
TRADUCERILE 15
Societăţile literare 16
Primele texte dramatice 18
CÂTEVA PROFILURI 20
Iordache Golescu (1776-1848) 20
Neculai Dimachi (c. 1777-1836) 20
Costache Conachi (1778-1849) 21
Gheorghe Asachi (1788-1869) 21
Costache Faca (c. 1800-1845) 21
Costache Bălăcescu (1800-1880) 22
Costache Negruzzi (1808-1868) 22
Enrich Winterhalder (1808-1889) 23
Cezar Bolliac (1813-1881) 23
Matei Millo (1814-1896) 24
Costache Caragiali (1815-1877) 25
Mihail Kogălniceanu (1817-1891) 26
Alecu Russo (1819-1859) 27
Iorgu Copcea (c. 1825-?) 27
Iorgu Caragiali (c. 1826–1894) 27
Ion Dumitrescu-Movileanu (c. 1830-1912) 28
Alţi dramaturgi 29
Critica dramatică, la primii paşi 30
„Dacia literară" – focar de iradiere ideologică 31
V. ALECSANDRI – UN DRAMATURG FERMECĂTOR 33
BOGDAN PETRICEICU HASDEU – UN SPIRIT HIMERIC 43
I. L. CARAGIALE – O OPERĂ DE FULGERĂRI GENIALE 56
BARBU DELAVRANCEA – DRAMATURGUL-ORATOR 72
ALEXANDRU DAVILA – PROIECTUL CA OPERĂ. COMPLEXUL PATERNITĂŢII 85

Scanned with OKEN Scanner

GEORGE CIPRIAN – UN „MĂSCĂRICI" ŞI AI LUI CANDRII .. 96
MIHAIL SORBUL ŞI LUMEA LUI DE PATIMI 105
ALEXANDRU KIRIŢESCU – FEROCITATE ŞI DEMONISM ... 115
VICTOR EFTIMIU – UN VIRTUOZ AL DISCURSULUI SCENIC 128
CAMIL PETRESCU – PARIU CU ABSOLUTUL..... 141
LUCIAN BLAGA – CEREMONIAL MITO-POETIC 157
VICTOR ION POPA – ÎNTRE COMIC ŞI MELODRAMATIC ... 172
GEORGE MIHAIL ZAMFIRESCU – PUNŢI SPRE ABSOLUT.. 186
ION SAVA – ORGOLIILE UNUI INSURGENT..... 197
TUDOR MUŞATESCU – URMAŞ SURÂZĂTOR AL LUI CARAGIALE..... 209
MIHAIL SEBASTIAN – UN SENTIMENTAL LUCID..... 219
REPERE ÎN DRAMATURGIA ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ.... 231
Aurel Baranga – Între satiră şi vodevil 231
Horia Lovinescu – Jocul vieţii şi al morţii 233
Teodor Mazilu – Tandreţea mizantropiei..... 237
Dumitru Solomon – Etic şi politic în teatrul filosofic . 239
Ion Băieşu – O mască râde, o mască plânge... 241
D.R. Popescu – Climatele ambiguităţii..... 247
Marin Sorescu – Valenţele parabolei 252
Matei Vişniec – De la farsa tragică la parabola filosofică 257
MONOLOG ÎNAINTEA CĂDERII DE CORTINĂ..... 264
MĂSURĂ PENTRU NEMĂSURĂ..... 264
BIBLIOGRAFIE GENERALĂ (REFERINŢE CRITICE)..... 267

Scanned with OKEN Scanner

universitas XXI



„Florin Faifer face un pas, pe cât de prudent prin documentarea îngrijită, pe atât de convingător prin expresivitate, pe calea istoriei şi criticii literare autonome ce refuză subordonarea față de opera literară. În absența acestei mari opere apocrife de ficțiune istorico-literară, Florin Faifer tratează literatura română ca pe un tablou de Breugel, în care nu fondul, ci detaliul contează."

Mircea GHIȚULESCU

ISBN 973-7889-68-1
9 789737 889683

Scanned with OKEN Scanner